عين على السينما

وعين على النقد

إعداد وتحرير: أمير العمري



إعداد وتحرير: أمير العمري

إصدار: موقع عين على السينما

الطبعة الالكترونية الأولى: يناير 2022

Email: editor@eyeoncinema.net

فهرس الكتاب

تقديم

بقلم: أمير العمري

رئيس تحرير موقع "عين على السينما"

في مايو 2021 مر عشر سنوات على إطلاق موقع ''عين على السينما''، هذا الموقع السينمائي المتخصص الذي يهتم بالنقد السينمائي ويؤسس للعلاقة بين النقاد والسينمائيين. ومنذ انطلاقه، فتح الموقع الباب أمام النقاد الشبان، للتعبير عن أفكارهم ورؤاهم. وانفتح الموقع على النقد السينمائي في العالم العربي بأسره، ولم ينغلق على بلد معين، ولا شلة معينة، كما ظل دائما يرحب بالآراء المختلفة حول الأفلام، وينشر أكثر من رؤية لأكثر من ناقد حول الفيلم نفسه، بهدف إثارة حوار حقيقي حول الأفلام وكيف نتعامل معها من منظار النقد.

كتب للموقع أكثر من 100 اسم من سورية والعراق، ومن مصر والمغرب، ومن اليمن وفلسطين، ومن الجزائر والبحرين. نشر الموقع حلال العشر سنوات الأولى، نحو 2500 موضوع، تشمل مقالات النقد والدراسات والمواضيع المترجمة والتقارير والمقابلات، بالإضافة الى 8 آلاف صورة، كما غطى بشكل مكثف الكثير من المهرجانات السينمائي، في العالم العربي والعالم الخارجي. وبالتالي يمكن القول إن ''عين على السينما'' ليس ''مدونة'' لمؤسسه ورئيس تحريره، بل موقع كبير شامل يضارع أكبر مواقع السينما في العالم. صحيح أننا لا نمتلك القدرة على متابعة الأخبار بصفة يومية ونكتفي بنشر المهم منها وما يتعلق بثقافتنا، ولكن هذا يرجع إلى عدم وجود طاقم تحريري ثابت يتقاضى أجورا، فالعمل في الموقع تطوعي تماما، بحكم أن الموقع لا يحصل على دعم من أي جهة، ولا على إعلانات. ولعل هذا ما سمح لنا بالتحرر من القيود، ونشر كل ما نراه صحيحا بغض النظر عن جرأته.

وأزعم باعتباري المسؤول الأول عن كل ما نشر في الموقع منذ تأسيسه قبل أكثر من عشر سنوات، أننا فتحنا الباب أمام الكثير مما لا يمكن نشره في الصحف والمجلات التقليدية بل وفي كثير من المواقع الثقافية، ورحبنا بالدراسات التي قد تتجاوز في عدد كلماتها ثلاثة آلاف كلمة، ونشرنا ما يعد من أكثر المقالات جرأة في معالجة الأفلام مما لا يمكن تصور قبول نشره في أي مكان آخر لأسباب تتعلق بالرقابة الذاتية المفروضة على كل ما يتعلق بالمثلث التقليدي الشهير: الدين والجنس والسياسة. ولأن السينما الحديثة لابد وأن تتناول بكل جرأة أضلاع هذا المثلث، كان لابد أن يتناول النقد كيفية معالجة الأفلام لهذه ''المحظورات'' في كثير من الأفلام، بكل حرية ومن دون فرض أي رقابة..

جاء إلينا الكثير من النقاد المبتدئين الشباب ورحبنا بهم وفتحنا أمامهم الباب لنشر مقالاتهم الأولى التي لم تكن كلها على المستوى الاحترافي. ولكن.. كنا نقول.. لا بأس. كنا نبدي الملاحظات ونرسلها إليهم، لا بغرض التعالي عليهم بل إرشادهم إلى أفضل

أدوات الكتابة من واقع خبرتنا الويلة التي تمتد الى نحو خمسين عاما. وكان الجميع يقبلون ملاحظاتنا بود وترحيب، ويرجعون لكي يوروا من كتاباتهم واساليبهم في الكتابة. ونحن لا نزعم أننا نتوجه إلى عموم القراء من مشاهدي الأفلام وبالتالي فالمقالات الانطباعية السريعة الاستهلاكية لا تهمنا، بل إن أساس توجهنا هو إلى القاريء المتخصص، عاشق السينما والفن السينمائي، دارس السينما، والسينمائي، الشاب والكبير، من يريد أن يعرف ويطور معرفته بفن الفيلم وتطوراته، وليس من يستعلي ويتعالى ويعتقد انه أصبح ملما بكل شيء وتوقف عن قراءة النقد.

جاءت فكرة الاحتفال بالعشرية الأولى لهذا الموقع عن طريق إصدار كتاب (في نسخة الكترونية) من جانب الأستاذ عبد المنعم أديب، وهو ناقد شاب ممن نشروا مقالاتهم الأولى على صفحات هذا الموقع، شأن كثيرين غيره أصبحوا فيما بعد من النقاد المعروفين، ثم عزفوا عن الكتابة للموقع واتجهوا للنشر في منصات ومواقع ومطبوعات أخرى. وهذا كله مفهوم لأن الموقع لا يدفع مكافآت مالية لمن يساهمون بالكتابة فيه. لكن الغالبية العظمى ممن بدأوا معنا مازالوا يعتبرون "عين على السينما" بيتهم الأول. ومنهم من يستطيع أن ينشر مقالاته بكل سهولة في أماكن أخرى، لكنه يفضل موقعنا لاحترامه حرية الكاتب في التعبير.

جمعنا في هذا الكتاب المقالات التي كتبها عدد من كتاب الموقع، أولا في إطار الاحتفال بمرور عشر سنوات على تأسيسه، ثم جمعنا مجموعة من أهم ما نشر لكتاب ونقاد متنوعين من العالم العربي. ولا يسعني هنا إلا أن أتوجه بأسمى آيات الشكر والعرفان، لكل من ساهموا معن عبر أكثر من عشر سنوات، في إثراء العملية النقدية، حباً في السينما فقط، وإيمانا بقضية تطويرها، وليس طمعا في أي شيء آخر، وضحوا بوقتهم وجهدهم وأرسلوا لنا مقالاتهم وتحملوا أن يأخر نشرها أحيانا، لأسباب عملية. إليهم وإلى كل من ساهم معنا ولو بكلمة طيبة، أنتم الذين تصنعون الأمل بالحب والسينما.

عين على النقد

بقلم: أمين صالح
ناقد وكاتب وشاعر ومترجم من البحرين

1

من يراقب المشهد الثقافي العربي، عن قرب أوعن بُعد، سوف يلاحظ، بلا عناء، تجاهل السينما كوسط ثقافي وفكري، إلا في حالات نادرة، غالباً ما تكون غير مؤثرة، واعتبارها وسطاً ترفيهياً بحتاً.

المثقف العربي، في غالبيته، يتقاسم مع المتفرج العربي، تلك النظرة الاستعلائية، الازدرائية، المهينة، إلى السينما بوصفها وسيلة للترفيه والتسلية وتبديد أوقات الفراغ، وبالتالي لا يشعر بحاجة إلى الاطلاع، أو حتى التعرّف بالمشاهدة، على التجارب العالمية في حقل السينما، وبقراءة ما يتصل بالسينما من نظريات وحوارات وتحليلات ووجهات نظر نقدية.

بالتالي لم يُسمح للسينما بأن تكون ضمن النسيج الثقافي، القائم على أشكال فنية متكرسة ومعترف بها، كالأدب والمسرح والموسيقى والفن التشكيلي، فلا تجد السينما غير موضع ثانوي على هامش الاهتمام النقدي والإبداعي في الثقافة العربية.

2

في مناخ محبط ومثبط كهذا، يحكمه متلقٍ سلبي اعتاد على نمط محدّد من الأفلام تنتجها السينما التجارية السائدة، والمتحكمة في الذائقة والتوجّه وآلية المشاهدة، مع وجود مثقف متواطئ مع النظرة السلبية والقاصرة التي لا ترى في الفيلم غير المنحى الترفيهي، والذي لا يعتبر السينما وسطاً جاداً يتفاعل فيه الفكر والفلسفة والرؤى الجمالية، وتتداخل فيه الفنون على نحو خلاق وفعال..

في مناخ كهذا، يأتي الناقد أو الكاتب السينمائي، أو المترجم السينمائي، ليقدّم مادته، من تحليل وتعريف ونقد وترجمة، فلا يجد ذلك الاهتمام وتلك الجديّة في التعاطي مع مادته، سواء من قِبل محرّري الصفحات الفنية في المطبوعات والمواقع، أومن قِبل القراء الذين في غالبيتهم يهتمون بأخبار النجوم أكثر من التحليل النقدي (الذي يرون فيه شيئاً مضجراً وغير ضروري وزائداً عن الحاجة).

3

لا أحد ينكر أن مختلف المجلات والجرائد، منذ سنوات طويلة، اعتادت أن تخصص مساحة، غالباً ما تكون صغيرة ومحدودة، للكتابات في السينما. هذه الصفحات، يشرف عليها أحياناً ناقد سينمائي أو مهتم بالسينما، وفي معظم الأحيان، تكون تحت إشراف أحد المحررين الذين لديهم اهتمام عام بالسينما. وهذه الصفحات تكون عادةً حافلة بالأخبار

السينمائية والعرض الانطباعي لفيلم ما (لا بد أن يكون ناجحاً جماهيرياً)، كما أنها تكون مكتظة بصور النجوم في أحجام تعادل مساحة المقالة.
ومن هذه الصفحات لا تخرج، كقارئ، بمعرفةٍ قيّمة أوفهمٍ لظاهرة معيّنة ومفهوم محدّد، أو بجدل يحرّك مخيلتك ويثير لديك الرغبة في الاكتشاف، أو بنقد يضيء لك ما خفي عليك، ويقدّم لك قراءة مغايرة وتأويلاً مختلفاً عن تأويلك، وينمّي وعيك ويوسّع أفق الإدراك لديك.
إنها صفحات عابرة لا تترك أثراً، بل في كثير من الأحيان تعزّز الإدراك الناقص بأن السينما ما هي إلا وسيلة للتسلية، وليست شكلاً فنياً يستحق الدراسة والتأمل والفهم كبقية الأشكال.
ما يؤكد هامشية ولا أهمية هذه الصفحات، بالنسبة لإدارة تحرير الجريدة أو المجلة، هو سرعة حجب أو إلغاء هذه الصفحات (ومن بعدها الصفحات الثقافية عموماً) كلما لجأت المطبوعة إلى التقشف واختزال صفحاتها لدواعي مالية، علماً بأن مثل هذا الإجراء التقشفي لا يمس الصفحات الرياضية.

4

وحدها المجلات الدورية أو الفصلية يمكن لها أن تنشر المقالات السينمائية الطويلة والجادة والرصينة، لكن أعدادها قليلة ولا تروي عطش الراغب في معرفة جوهر السينما ونظرياتها واتجاهاتها وأعلامها وعلاقاتها.. وهي معرفة تحتاج إلى مجلات متخصصة في السينما تعنى بشؤونها نقدياً ومعرفياً. مثل هذه المطبوعات، للأسف، نادرة جداً في البلاد العربية. هذه الندرة تعبّر بشكل واضح وصريح عن الاستهانة بقيمة ودور السينما كفعل ثقافي راق، وتعكس النظرة القاصرة، السائدة، التي لا ترى في الفيلم غير الفعل الترفيهي.
كنت شاباً، في أواخر الستينيات، من القرن الماضي، عندما صادفت بعض المجلات السينمائية المصرية، التي كان يحررها ويكتب فيها نقاد سينمائيون (صاروا من الأسماء البارزة في النقد السينمائي، ومارسوا تأثيراً كبيراً في الوسط السينمائي المصري). كانت كتابات جادة ورصينة ومنحازة إلى الحداثة السينمائية البارزة آنذاك. ومن خلال هذه الكتابات، التي كانت تعرّي بجرأة عيوب ونواقص السينما المصرية وتدعو إلى ضرورة توفر الوعي الفني والفكري، والحس الجمالي، تعرّفت شخصياً على اتجاهات ومفاهيم وأسماء مغايرة وثرية، وحرّضتني، كما الحال مع غيري من أبناء جيلي، إلى البحث والاطلاع والمشاهدة المتنوعة لأفلام عالمية لم تشهدها صالاتنا المزدحمة بالأفلام التجارية التقليدية. ليس هذا فحسب، بل دفعتني لخوض تجربة الدراسة السينمائية العملية في فرنسا، غير أن الظروف المادية حالت دون تحقيق ذلك الحلم (الذي يبدو أزلياً في الذهن).
لكن هذه التجربة الهامة والثرية، أعني المجلات المتخصصة، إضافة إلى نشرات أندية السينما في مصر، تعرضت إلى التوقف والانحسار. كذلك الحال مع المجلة السينمائية في سوريا. ومنذ ذلك الحين وحتى الآن، لم نر سوى جهود قليلة في إنشاء مجلات سينمائية متخصصة، وهي بدورها تعرّضت للإجهاض قبل أن تثبت حضورها، وتفرض نفسها على الساحة الثقافية.

5

من خلال تجربتي في كتابة المقالة السينمائية في عدد من الصحف والمجلات، تجد نفسك مقيّداً بمساحة محدّدة، وبعدد كلمات معيّنة لا تستطيع أن تتعداها، وبالتالي لا بد من تكييف مقالاتك بحيث يُجاز نشرها. هذه مشكلة بسيطة يمكن التكيّف معها. لكن هناك شروطاً أخرى غير مُرضية، كضرورة أن تكون مقالاتك خفيفة، سهلة الفهم، مريحة للقارئ العادي، تستعرض أفلاماً رائجة جماهيرياً وليس أفلاماً غير تجارية، وبالغة التعقيد أو صعبة، حتى لا تكون مقالتك عسيرة الهضم.

6

عندما نأتي إلى المشهد النقدي العام، في منطقتنا العربية، نجد حالة من الانفصال أو الفجوة العميقة بين ما يُطرح من نقد للأفلام وصانعي تلك الأفلام، الذين عادةً لا يقرأون، وإذا قرأوا لا يكترثون إلا إذا كان النقد إيجابياً و"بنّاءً".

لدينا كتابات نقدية جادة وواعية ونافعة، تحاول جاهدةً أن تحرّك الواقع الراكد، لكن لدينا في المقابل سينما تقليدية بحاجة ملحّة إلى تثوير في لغتها وتقنياتها وموضوعاتها وعلاقتها بالجمهور.

لقد نشأت الحركات أو الموجات السينمائية العالمية نتيجة التلاقح الجدلي الطبيعي بين ما هو نظري/ نقدي/ فكري، والتطبيق أو التحقيق العملي لتلك الرؤى. في الواقع السينمائي العربي لا نجد ذلك التفاعل الجدلي بين ما يطرحه النقد والانتاج السينمائي الذي، في مجمله، يستهين بالنقد ويزدريه ويعاديه.

تستطيع أن تمارس تأثيرك، أو على الأقل تحقّق التفاعل، عندما يصغي إليك الآخر. في سينمات العالم كان هناك حوار، تفاعل، علاقة جدلية، بين النقد والفعل الإبداعي، أدى إلى التنامي والتطوّر والتنوّع والتعدّد، في حين لا نجد مثل هذا الحوار في واقعنا السينمائي، إلا في حالات نادرة.

بالمقارنة مع النقد في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، نتذكر تلك الصراعات الفنية والفكرية بين المحافظين التقليديين والمنحازين إلى الحداثة، والتفاعل المؤثر – إيجابياً وسلبياً – بين النقاد والسينمائيين. لقد كان النقد آنذاك حاضراً بقوة، وعلى نحو فعال.

7

ذات مرّة، أثناء بحثي عن المواقع السينمائية في جوجل، وقع نظري على موقع "عين على السينما"، الذي يشرف عليه أمير العمري، الناقد المصري المعروف والبارز. مع تصفحي للمواد المنشورة، شعرت بأني وجدت ضالتي في بحثي عن موقع سينمائي متخصص، يهتم بنشر الموضوعات الجادة، ويتابع ما هو مستجد في الساحة السينمائية العالمية، ويقدم مواده عبر إخراج أنيق وجميل ومريح. لقد كان اكتشافاً مدهشاً بالنسبة لي، وسرعان ما رغبت في المساهمة فيه بترجماتي ومقالاتي، وقد وجدت كل الترحيب والتشجيع من الأستاذ أمير العمري.

في هذا الموقع وجدت ما لم أجده في الأماكن الأخرى التي ساهمتُ بالكتابة فيها، حيث حريتك في اختيار الموضوع والمساحة، والمرونة في تقبّل أرائك ونشر ما تشاء، واحترام ذكاء القارئ، وقبل كل شيء، الوعي بقيمة وأهمية السينما.

"عين على السينما" موقع يحب السينما، ويتوجه إلى قارئ يحب السينما.

لهذا عندما نتصفح، إليكترونياً، مواد العدد، نجد تغطية بانورامية لمعظم ما يتصل بالسينما كمعرفة نظرية: أخبار وتحقيقات، متابعات لما ينشر عن الفعاليات السينمائية في الصحافة الأجنبية والعربية، نقد أفلام، تغطية للمهرجانات العالمية، دراسات، شهادات، مقابلات، ومواد أخرى مهمة ومفيدة.
المادة التي أشعر أنها ضرورية لكن لم توف حقها، في الموقع، هي المقابلات والحوارات مع السينمائيين العرب، خصوصاً المصريين، نظراً لهيمنة السينما المصرية على السوق العربية. باستثناء اللقاءات مع السينمائيين المغاربة، لا نجد إلا القليل جداً من الحوارات. إن أهميتها وقيمتها تكمن في أنها توضح وتكشف، ومن خلالها يعبّر السينمائي عن رؤيته وفهمه، وقد يفسّر جوانب من عمله.
من الضروري أن تكون اللقاءات جادة، رصينة، واعية، كاشفة، عميقة، وليس على شاكلة المقابلات المستهلكة التي نجدها عادةً في المجلات والجرائد والتي يقوم بها صحفيون أو محررون كسالى، يطرحون أسئلة بليدة وتافهة فلا يحصلون إلا على إجابات بليدة وتافهة، لا تشبع ولا تغني، ولا يمكن الاستشهاد بها في أي دراسة عن التمثيل أو الإخراج.

8

أخيراً، هل لموقع "عين على السينما" تأثير على المشهد النقدي؟
يصعب الجزم بذلك، فالموقع لا يعبّر عن رأي جماعة ذات رؤى وأفكار وأهداف متجانسة إلى حدٍ ما.. كما الحال مع مجلة مثل "كاييه دوسينما" (دفاتر السينما) الفرنسية، ذات التأثير الواسع في أجيال من النقاد.
ربما يمارس التأثير، بشكل فردي، نقاد يساهمون بالكتابة في الموقع، ولهم أسلوب وفكر متميزيْن. واعتقد أن الموقع يضم كتّاباً أكفاء، قادرين على تأدية دور مهم ومؤثر.
والموقع قادر على تحريك وتفعيل الساحة النقدية مع استمرارية تواجده وحضوره.

آفاق واسعة لاكتشاف النقد ولاكتشاف السينما

بقلم: محمود عبد الشكور

ناقد سينمائي من مصر

تبدو الكتابة عن تجربة مجلة "عين على السينما" بعد عشر سنوات من التأسيس (2011- 2021) أمرا مثيرا للذكريات وللأفكار، فعلاقتي بالمجلة ومؤسسها الناقد أمير العمري قديمة وهامة، واكتشاف هذا التراكم في رصيد المجلة وكتابها ودورها في مجال الثقافة السينمائية عموما، وفي مجال النقد السينمائي بشكل خاص، لهو أمر يبعث حقا على السعادة.

مصدر السعادة في هذه الأجيال المتتالية التي أتاحت لها المجلة فرصة الظهور، فالمساحات ضيقة وشحيحة عموما في مجال الصحف والمجلات السينمائية الجادة والرصينة، مطبوعة أو أليكترونية، في عالمنا العربي، بل إننا لا نكاد نجد برنامجا سينمائيا يحتفي بهذا الفن، ويحلل روائع وكلاسيكياته، على شاشات فضائياتنا التي تكتظ بكل شيء، وبأي شيء، ويملأ هواؤها على مدار اليوم الكثير من الهراء.

لا أضع "عين على السينما" كمشروع منفصل عن المشاريع السابقة لأمير العمري وجيله، هذا الجيل تثقف وتأسس معرفيا بصورة ممتازة، تعرف على السينما من خلال جمعية الفيلم، ونادي سينما القاهرة، وكتابات العمري الأولى نشرت في ملاحق ثقافية مرموقة، أوفي نشرة نادى السينما، وكان يستقبل هذه المقالات، ويتحمس لنشرها، أسماء بحجم عبد الفتاح الجمل، وسامي السلاموني، الأول كان مشرفا على ملحق جريدة "المساء" في عصرها الذهبي، والثاني كان مشرفا على نشرة نادي السينما، التي طالما اعتبرتها أهم مطبوعة نقدية سينمائية مصرية، رغم صفحاتها القليلة، ورغم إمكانياتها البسيطة، وتقريبا لا يوجد ناقد أواسم كبير لم يكتب في هذه النشرة، وقد اعتمد العمري نفسه على مواد النشرة في كتابه الهام عن عصر نوادي السينما.

ما أردت قوله إن مجلة "عين على السينما" تترجم حلم العمري وجيله كله، وإنها لم تنشأ من فراغ، فقد سبقتها محاولات لتقديم ثقافة سينمائية جادة، بل إنني عرفت أمير العمري شخصيا من خلال اتاحته النشر لي، ولعدد كبير من النقاد من مختلف الأحيال، في مجلة صدرت عن جمعية نقاد السينما المصريين، عندما كان العمري رئيسا للجمعية، وكانت المجلة الورقية المطبوعة تحت اسم "السينما الجديدة"، وقد أفردت لنا المجلة صفحات في نقد الأفلام، بينما كانت مساحات الكتابة النقدية في المجلات الرسمية التي نكتب فيها محدودة وقليلة.

ربما تكون فكرة المجلة الإليكترونية قد حلت مشكلات كثيرة، أبرزها إمكانية الوصول الى قطاعات واسعة تتجاوز ما تتيحه مجلة ورقية مطبوعة، كما أن جيلا جديدا من القراء،

صار جديرا بالوصول إليه، عبر ما يفضله من عالم المواقع الإليكترونية، دون التنازل عن شرط تعميق النظرة الى الأفلام، والى النقد السينمائي، ودون تجاهل الخبر والمعلومة والصورة والحوار ومقاطع الفيديو، بل ونشر واتاحة نسخ الأفلام في بعض الأحيان.

هنا يمكن القول إن المجلة قد جمعت بين نظرة جيل لا ينظر الى السينما بخفة وسطحية، وبين حيوية أجيال جديدة، تثمن المعلومة، ويمكنها أن تقوم بتحميل عشرات الأفلام بسهولة، بينما كان جيلنا يذهب الى المراكز الثقافية، والى نوادي السينما، لمشاهدة فيلم واحد كل يوم.

الى حد كبير نجحت المجلة في تحقيق هذا التزاوج، ولكن نجاحها الأهم في رأيي في إتاحة الفرصة لأسماء جديدة كتبت في السينما لأول مرة، واكتسبت ثقة عالية في مواصلة الكتابة والمتابعة، وهذا بلا شك دور هام للغاية، وخصوصا مع تضاؤل مساحات النقد السينمائي في الصحف والمجلات المطبوعة، وغياب مجلات الثقافة السينمائية المصرية الرصينة، باستثناء مجلة يصدرها مركز الجيزويت، وهي مجلة تصدر كل عدة شهور.

ربما نلاحظ قلة الحوارات السينمائية العميقة على صفحات "عين على السينما"، وربما لا نجد كتابات كثيرة عن مدارس السينما ونظرياتها، ولا نجد اهتماما بترجمة سيناريوهات كما كنا نجد في مطبوعات قديمة مصرية مثل مجلة "السينما"، ولكن مجلة "عين على السينما" صارت بالفعل أهم مجلة أليكترونية سينمائية تعنى بالنقد والنقاد، من مصر والعالم العربي، وصارت مرآة تنعكس عليها أبرز تيارات النقد والثقافة السينمائية خلال السنوات العشر الأخيرة.

تحدثت في أكثر من مناسبة عن تجربتي الشخصية مع المجلة، ورأيي دائما أنها كانت تجربة مفيدة وإيجابية على الدوام، فلا أعتقد أن مجلة أو وموقعا كان يمكن أن ينشر لي دراسة في ثلاثة آلاف كلمة عن فيلم واحد سوى "عين على السينما"، وتراكم مقالاتي المنشورة في المجلة، أتاح لي فيما بعد الانتقاء منها، والإضافة إليها، لنشرها في كتب نقدية سينمائية أعتز بها.

اكتشفت أيضا في بدايات النشر المنتظم في المجلة، أن اسمي صار معروفا للنقاد العرب، وكم من مرة أخبرني ناقد كبير عربي، أو مسؤول عن مهرجان شهير، خليجي أو مغاربي، أنه يتابع مقالاتي في "عين على السينما"، ولا شك أن ذلك مؤشر على ما حققته فكرة المجلة من انتشار وتأثير، وأظن أن كل جيل قد وجد في موضوعاتها ما يريد ويطلب.

هذا إنجاز حقيقي ليس سهلا على الإطلاق، لا يقلل منه أن المجلة لم تستطع أن تحقق تمويلا يمكنه تغطية مكافآت نشر المقالات والموضوعات، وهذه مشكلة قديمة أيضا عانت منها المجلات السينمائية الورقية، بل والمجلات الثقافية عموما في كل عصر وأوان.

أتمنى فعلا أن يناقش هذا الموضوع اقتصاديا وتسويقيا، فإذا كان هناك جمهور كبير مهتم بالسينما، ويحاول أن يقرأ عنها، وإذا كانت المجلة مقروءة ومؤثرة في الأوساط

السينمائية، فكيف لا توجد معادلة لدعمها ماليا بصورة تضمن لها الاستقرار؟ كيف لم نصل بعد عشرات التجارب الى صيغة ما للرعاية أو للإعلانات تتيح ذلك؟ وما هي التجارب المستفادة من مواقع ومجلات معاصرة في أوروبا والولايات المتحدة ما زالت حاضرة ومستمرة وناجحة؟

لا ينبغي أن نتغافل عن الجانب الاقتصادي في المشروع الثقافي، حتى نتيح لهذه المجلة أن تواصل مسيرتها بثبات، هذا الأرشيف اللامع الذي يحصر موضوعاتها ومقالاتها وتغطياتها للمهرجانات وعروضها للكتب الهامة، كل هذه العناصر أراها ثروة حقيقية يجب استثمارها، ويجب العمل على بقائها واستمرارها.

"عين على السينما" في رأيي لم تعد الآن تخص مؤسسها الدؤوب، ولا كتابها المجتهدين والمميزين، ولكنا يجب أن تكون موضع اهتمام كل من تعنيه الثقافة والسينما في العالم العربي، ويمكن أن نتصور الفراغ الذي يمكن أن ينشأ عن غياب هكذا مجلة، إذا حدث ذلك لا قدر الله، ويمكن أيضا أن نتصور الأصوات والأسماء الموهوبة، التي يمكن أن تحتجب جراء هذا الغياب، والذي نتمنى ألا يحدث أبدا.

كيف يمكن أن تكون هناك حياة ثقافية بدون نقد جاد ومتنوع المدارس والاتجاهات والأجيال؟ لقد وصف طه حسين الناقد بأنه "مستشار القاريء"، عين إضافية ترى بها الفيلم، وتطرح الأسئلة، وتثير المناقشات، وتضع الفيلم في إطار أفكار عصره، وترسم الحدود والمسافات بين الحضارات والثقافات والفنون، بل إن الموجة الجديدة للسينما الفرنسية، خرجت من قلب مقالات نقاد صاروا مخرجين، نشروا وكتبوا عن سينما مختلفة في مجلة "كراسات السينما".

لعلها فرصة لتأمل وتحية القيمة والعمل الجاد الذي لا يستخف بمن يقرأ، ولا يتعالى عليه في نفس الوقت، ولعل مناسبة الاحتفال تذكرنا بأهمية النقد والناقد، وبأهمية السينما كمستودع للثقافة وللترفيه معا، ولا تناقض بين الأمرين.

أتمنى للمجلة دوام التطوير والابتكار، وأتمنى أن تكتشف دوما أسماء جديدة، تضيف الى حركة النقد السينمائي، مثلما تضيف الى الثقافة العربية.

محمد الحجلي

ناقد سينمائي من المغرب

كثيرا ما تثير العلاقة بين النقد السينمائي وصناعة الأفلام الكثير من النقاش، نظرا للحساسية التي تطغى عليها. والسبب هو ذلك الإغراق في الذاتية التي تظهر على البعض من صانعي الأفلام والنقاد على حد سواء. فصانع الفيلم عندما تغلب عليه ذاتيته، لا يحب أن يسمع انتقادات توجه لفيلمه. والناقد أيضا عندما تغلب عليه ذاتيته، يميل إلى استعراض عضلاته النقدية والتحليلية إما مركزا على مكامن الضعف في الفيلم ويكيل له الانتقادات على طول الخط، وإما المدح والثناء على طول الخط. والضحية في كلتا الحالتين هي السينما.

يحدث هذا في الكثير من أنحاء العالم، لكن المغالين في النقد الذاتي منا نحن العرب، يعتبرون أن هذه حالة (عالمثالثية) فقط، ومنها الوطن العربي. وكأن العالم المتقدم (المتحضر)، أرقى منا في كل حالاته. ولا زلت أذكر في سنة 1987 مثلا، عندما فاز الفيلم الفرنسي «تحت شمس الشيطان» بالسعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي. اعتلى مخرج الفيلم «موريس بيالا» المنصة لتسلم الجائزة. قال بانفعال واضح موجها كلامه للنقاد الذين انتقدوه: «إن كنتم لا تحبونني، أستطيع أن أقول لكم أنني لن أحبكم». وليست هذه هي المرة الوحيدة التي ألاحظ فيها اصطداما بين مخرجين ونقاد في السينما، فأذكر أن المخرج الفرنسي كلود لولوش أيضا - وإن بدرجة أقل حدة - رد على منتقدي أفلامه، في حوار تلفزيوني: «...إنهم لم يفهموا أفلامي».

هكذا تنزلق أحيانا العلاقة بين المبدع والناقد في السينما، وتنزاح عن الموضوعية، لتتحول من علاقة تكاملية تخدم الفن السينمائي، إلى علاقة تضاد يقف فيها البعض موقفا مضادا، وأحيانا معاديا أو مصارعا للآخر.

مربض الفرس (السينمائي) حتى لا يفلت من رباطه وتتحول العلاقة بين المبدع والناقد من تكاملية بناءة، إلى تناطح وصراعات.. الخ، هو النقد البناء. فكما أن المبدع من حقه أن يبدع في حرية، فإن الناقد أيضا من حقه أن ينقد في حرية. لكن هذه الحرية عندما تكون مفتوحة على عواهنها. فإن النقد مهدد بالإنحراف. والثقافة والجماليات والإنسان بصفة عامة مهددون بالتشويه. ولهذا يجب على صانع الفيلم التقيد بمقتضيات ثقافته: الذوق الجمعي والهوية... كما يجب على الناقد التقيد بمقتضيات حق صانع الفيلم في حرية الإبداع، وفي رؤاه الجمالية والفنية. وإذ يقال في الحياة العامة: تتوقف حريتي عندما تبدأ حرية الآخر. ففي السينما نفس الشيء: تتوقف حريتي كناقد عندما يمارس

المبدع السينمائي حريته. وكما أن الناقد يجب عليه أن يحترم ما أنجزه المخرج، يجب أيضا على المخرج أن يحترم ثقافة وسينما البلد الذي ينتمي إليه الناقد.

فالنقد البناء هو ذلك النقد المتوازن الذي يكتبه الناقد، وكأنه يفترض أن المخرج والثقافة حارسان واقفان بجانبه ويراقبانه لحظة الكتابة. ليحقق رغبة السينما التي ينتمي إليها. والتي تتمثل في توظيف التحليل الفيلمي لصالح خطاب تلك السينما وتلك الهوية. فالنقد السينمائي البناء والمتوازن هو نقد موضوعي وصارم في نفس الوقت. لا يغضب صانع الفيلم. وفي نفس الوقت لا يحابيه أو يجامله. وإنما يضعه أمام المرآة.

أما الخطاب السينمائي فهو تلك الخلفية التي تحرك الإبداع والنقد السينمائيين لاستثمار الإبداع السينمائي بهدف تحقيق مصالح ثقافية خاصة، أو هكذا يفترض. وهو العنصر الأساسي الذي يحتكم إليه سواء الإبداع أو النقد أو التحليل أو أي نقاش ثقافي سينمائي. وعندما يفقد السينمائي بوصلة الخطاب يكون النقاش والحوار السينمائي مجرد سباحة ضد التيار.

وبما أنه لا يمكنني الحديث عن أي نقد سينمائي مجرد من هويته، فلا يمكن الحديث عن مجلة «عين على السينما» الإلكترونية، إلا كمجلة سينمائية عربية.

شهدت حركة النقد السينمائي العربي عموما عدة محاولات لإصدار دوريات نقدية سينمائية منتظمة: المغرب تونس مصر لبنان سوريا.. الخ، لكن أسباب الإخفاق كانت أقوى وأكثر من أسباب النجاح. ولا يعود هذا فقط لغياب أو ضعف إمكانية التواصل مع المستهلك للمادة النقدية، (المشاهد السينمائي المفترض)، بل بالأساس إلى البنية العامة للممارسة الفنية والثقافية في الوطن العربي. (النشر والتوزيع بالدرجة الأولى). ورغم استماتة وتضحيات أصحاب هذه المبادرات، إلا أن الحلم دائما أكبر من الواقع. أو بعبارة أوضح: الواقع يخضع الحلم للإجهاض. والواقع أن تقوية البنية كما هو معلوم، لا تأتي إلا بالتجربة. ومن الأخطاء يتعلم الناس.

مع ظهور الإنترنت، برزت بعض المجلات السينمائية العربية الإلكترونية المختصة، إلا أن تأثيرها لم يزدد حجمه رغم مرور سنوات طويلة على انطلاقها. ثم ظهرت المجلة الإلكترونية عين على السينما.

تأثير المجلة على المشهد السينمائي العربي في بعده الكوني والإنساني، لا يمكن استنباطه سوى من رؤيتها للممارسة النقدية السينمائية. وبقدر ما تكون هذه الرؤية رصينة ومتعمقة في الفن السينمائي كفن إنساني (في متناول كل الشعوب والمجتمعات)، بقدر ما تمكنها من مخاطبة العالم ـ وهذا مطمحها ـ لكن لا يمكن أن يتأتى لها ذلك، إلا إذا كان خطابها منطلقا من هويتها العربية.

القول بأن عين على السينما أرقى مستوى من باقي المجلات السينمائية الإلكترونية ليس مجاملة. ولكن في نفس الوقت القول بأنها في حاجة إلى التطوير لا يقلل من شأنها، فالتطوير دائما شرط الاستمرار وشرط الحياة، حتى يكون العمل النقدي ذات فاعلية أكبر وأكثر تأثيرا على المشهد السينمائي وصناع الأفلام في الوطن العربي. وأغلب ظني أن

المجلة تضع نصب عينيها تبوأ مكانة أكبر، لتصبح أبرز منبر نقدي سينمائي عربي. لكن هذا الطموح المشروع، يتطلب تطوير وترقية المستوى النقدي للكتاب المحترمين في المجلة. وإذ لا أستثني نفسي من هذا المتطلب، فإن تطوير التجربة والإرتقاء بها، لا يأتيان إلا بالحركية والعمل الدءوب.

تطوير التجربة، يتطلب تحديد التوجه الصحيح والتقدمي في الممارسة النقدية السينمائية العربية. ولتحديد هذا التوجه، أقترح على المجلة مشروعا فكريا ونظريا يتمثل في طرح الأسئلة الأساسية والجوهرية في السينما العربية على كتابها وتقديمها لهم كمقترحات للتوصل بردود عليها في شكل مقالات، وتكون هذه المقالات، بمثابة إسهامات في نقاش موسع ومعمق قدر الإمكان، على أن تتضمن هذه الردود/ المقالات، ملاحظات حول الإشكاليات التي تعيق تطور السينما العربية، وتقديم مقترحات وحلول لهذه الإشكاليات إنطلاقا من الإيمان الراسخ بأن تخلف أو أزمة السينما في البلدان العربية، ليس قدرا بقدر ما هو خيار بشر. وأقترح هنا الأسئلة التالية:

لماذا لم تتطور السينما العربية؟ ما الذي ينقصها؟ لماذا تهيمن صورة الغربي على أذهان المشاهدين العرب بشكل شبه كلي؟ ما سر هذه الهيمنة؟ بماذا تتفوق الأفلام المستوردة على الأفلام العربية؟ خاصة الأفلام الغربية؟ والأمريكية بدرجة أكبر؟ هل هو تفوق جمالي؟ فني؟ تعبيري؟ تقافي؟ تقني؟ لماذا لم تستطع السينما العربية إضفاء الهيبة على صورة العربي لإستقطاب المشاهدين في الوطن العربي وحتى في العالم؟ هل الإشكال جمالي فني، أم تقني مهني؟.. الخ. فأن يستهلك المشاهد العربي الأضعاف المضاعفة من الصور الغربية ـ الأمريكية بالأساس ـ مقابل ذلك القدر الضئيل من الصور العربية، والذي يكاد أن يكون منعدما في بعض المناطق العربية، فهذا ليس قدرنا. ولا قدر السينما العربية.

إن طرح المجلة لهذه الأسئلة على كتابها وتقديمها في شكل اقتراحات للكتابة في مواضيع تهم صلب السينما العربية، من شأنه أن يحفز هؤلاء الكتاب للبحث الفكري في السينما. بل يمكن أن يجعل هذه الكتابات ترقى إلى مستوى التنظير. وهكذا يمكن أن يتوسع تأثير المجلة على المشهد السينمائي العربي. بل يمكن أن يتطور هذا التأثير ليخلق جيلا جديدا من السينمائيين العرب سواء في الإبداع أو النقد.

وعند ينطلق هذا النقاش ويتوسع، يمكن أن يتحول إلى قسم يضاف إلى الأقسام الثابتة في المجلة. وأقترح تسميته ب: آفاق السينما العربية. وعند تطوير هذه التجربة، يمكن تجميع أعداد معينة من المقالات، وطبعها وإصدارها في شكل كتب ورقية.

في النهاية، أحيي الأستاذ أمير العمري على هذه الطريقة العملية للاحتفال بمرور عشر سنوات على ظهور المجلة. وعلينا جميعا أن نعتبر أن مرور عشر سنوات من عمر المجلة، ما هو إلا بدايتها. وأن الآفاق أمامها لا متناهية الإنفتاح والرحابة.

"عين على السينما": حيث الرؤية ستة على ستة!

بقلم: هدى جعفر

ناقدة وكاتبة من اليمن

عندما انطلقتْ مجلة "عين على السينما" كانت منطقتنا تموجُ بثورات ما يُسمى بالربيع العربي، ولا يُمكن إيجاز التغييرات التي حدثت آنذاك بكلمة أقل من "عاصفة": تنازلات عن كُرسي الحكم، مطالب بذيئة اللهجة، دماء مُراقة في الشوارع والسجون، انتهاكات جسيمة لحقوق الإنسان، ومفاوضات تدخلت فيها أكبر الدول، وفي وسط ذلك كله، وفي شهر مايو/أيّار تحديدًا، قرأتُ خبر إطلاق مجلة "عين على السينما"، ولم أنتبه حينها إلى المفارقة، إذ لا وقت أكثر "درامية" لإصدار منصةٍ تهتم بالنقد السينمائي مثل عام 2011! بالتأكيد كان ذلك خبرًا سعيدًا، لكنّي لم أتوقع استمرار "عين على السينما"، شأن المشاريع الثقافية في منطقتنا، ولم أتوقع أكثر أنّي سأكون أحد كتابها في يومٍ من الأيام.

****

لا يُمكن الحديث عن تجربتي مع "عين على السينما" دون التطرّق إلى معضلة الناقد السينمائي اليمني في وسطه، المحلي، والإقليمي!

إنّ اليمن من الدول العربية التي لا يوجد بها صناعة سينمائية، رغم أنّه قد عرف العروض السينمائية مطلع القرن الماضي في عدن، اليمن الجنوبيّ آنذاك، أثناء الاستعمار البريطانيّ، أي قبل أكثر من مائة عام، ثم بلغ انتشار دور السينما ذروته في الستينيات والسبعينيات في عموم اليمن، وعرف اليمنيّون مشاهدة الأفلام في مكانها الطبيعي لفترة من الزمن، ولأسبابٍ يطول ويصعب الحديث عنها هنا فقد بدأ منذ التسعينيات تدهور دور السينما وإغلاقها، فتم تحويل معظمها إلى قاعات أعراس ومخازن للبضائع، لكن في نفس الوقت فقد استمرّت علاقة المشاهد اليمني بالسينما، الأمريكيّة، والمصريّة، والهنديّة بدرجة أولى، ثم الأفلام الآسيويّة، والأوروبيّة، واللاتينيّة بدرجة أقل، وإن اختفى الوسيط المعروف ألا وهو دور السينما! ولذلك قد يبدو غريبًا وجودَ ناقدٍ سينمائيّ من اليمن، وتزداد الغرابة عندما تكون الناقدة امرأة.

لقد بدأتُ الكتابة في النقد السينمائي من 2007 في صحفية "الجمهورية" اليمنيّة، وقد لاقت المقالات تفاعلًا كبيرًا من القُرّاء، ولكن عندما أردتُّ الكتابة في صُحف عربيّة رائدة، كان الرد الذي يُرمى في وجهي أغلب الوقت، بأنّ من الأفضل لي، كامرأة يمنيّة، أن أكتب عن شؤون بلدي المجهول الذي لا يُعرف عنه الكثير، فاليمن يقع في بؤرة الصراع الإقليميّ، وفيه قاعدة وحوثيون واشتراكيون وناصريون، اكتبي عن العلاقة بينهم، وفي اليمن تموت النساء كل يوم لأسبابٍ قاسية، وأنتِ نسوية فلماذا لا تكتبين عن النساء؟ وإذا أردتِ الحديث عن الفنون فاكتبي لنا عن الشعر الحميني والطرب اليمني الذي سرقته

دول الجوار، أو اكتبي عن نقش الحناء، والملابس التراثية، وفنون العمارة اليمنيّة، ورقصة البَرَع والشرح اللحجيّ.

وكان ردّي الدائم على هذه النصائح/العقبات بأنّ كل ما تمّ ذكره مهمًا، وكل ذلك يحدث فعلًا، لكنّي لا أريد الكتابة عنه، أُريد الكتابة عن السينما، كما أراها، وكما أفهمها، وكما أشعر بها.

ولم تكن تلك انتقادات/ نصائح المواقع العربية فقط، بل كانت تعليقات من نشطاء وكُتّاب يمنيين، يرون في كتابة اليمنيين عن السينما، نكتةً ثقيلة الظل وخروجًا عن الواقع!

ثم جاءت مجلة "عين على السينما" وهزمت تلك الصورة النمطية للكاتبة اليمنيّة بالضربة القاضية.

لقد كنتُ حريصةً منذ إطلاق "عين على السينما" على قراءة ما يُنشر فيها، لكنّي توقفتُ آنذاك عن الكتابة لظروفٍ شخصيّة، فلم أنشر فيها إلا بعد ثلاث سنوات تقريبًا من إطلاقها.

كان ذلك في 2014، وبعد مرور قُرابة 4 شهور على انتحار المخرج السويدي من أصل جزائريّ مالك بن جلول الذي فاز بالـ"أوسكار" عن فيلمه "البحث عن رجل السكر"، فكرتُ بكتابة مقال عنه، وتم ذلك بالفعل، لكن المشكلة كانت في مكان النشر، لم أكن أريد أن أنشر في أي جهة تعتقد أنّ النقّاد يجب أن يكونوا من منطقة جغرافية معينة حتى لو قبلت تلك الجهة نشرَ مقالي! ثم قررتُ التواصل بعد تردّدٍ كبير مع الأستاذ أمير العمري مباشرةً على حسابه في فايسبوك، ردّ عليّ بتهذيب لكن باقتضاب، أخبرته بأنّ لدي مقالًا أود نشره في "عين على السينما" أعطاني بريده الإلكتروني، وأرسلت المقال، خلال ساعات قليلة كان رد الأستاذ أمير العمري في بريدي، وقد أثنى على المقال بكلماتٍ لم أنسَ أثرها حتى كتابة هذه السطور رغم مرور سبع سنوات!

ثم نشرتُ بعد ذلك في "عين على السينما" عددًا من المقالات، والدراسات، والترجمات، بحرية كاملة، دون أي تدخل بفكرة مقالاتي أو محتواها بأي شكلٍ من الأشكال، وكان النقاش، بيني والأستاذ أمير العمري، هو الطريقة الوحيدة للاقتناع من عدمه.

مجلة "عين على السينما" هي المنصة الإلكترونيّة الوحيدة المتخصصة في النقد السينمائي في العالم العربي، ولها الدور الأكبر في رفد هذا المجال الذي يعاني أصلًا من الكثير من المشاكل على مستوى العالم، ويزداد الوضع سوءًا في منطقتنا بالتأكيد، حيث تتقلص الصفحات المخصصة للنقد السينمائي في الوسائل المطبوعة، وإن وُجدت فهي محجوزة لأسماء محددة من النقاد "المحليين"، كما أنّ صفحة السينما هي أول ما يُحذف، غالبًا، عند وجود تغطياتٍ سياسيّةٍ عاجلة، أو حتى من أجل إعلانٍ عن الأطعمة، أو السيارات، أو مستلزمات النظافة الشخصية!

لذلك كانت "عين على السينما" هي الوجهة الرئيسية للعشرات من النقاد السينمائيين لمن أراد مساحة حُرّة كاملة، لا تخضع للمزاج السياسيّ، أوالذوق الشخصيّ، أو محاباة الأصدقاء، أو لمقص الرقيب ومِلقطه!

إنّ شرطَ النشر في "عين على السينما" هو الموهبة فقط، دون النظر إلى أي اعتبارات أخرى، وهناك تجد نقّادًا سينمائيين من مصر، والعراق، والمغرب، وسوريا، والجزائر، وغيرها من البلدان العربية، ملأوا ورقة النقد السينمائي في العالم العربي بأفكارٍ متجددة، وأحبارٍ طازجة.

إنّ لـ"عين على السينما" اليد الطولى في تشكيل مساري في الكتابة النقديّة، وتجربتي معها متميزة وجوهريّة!

وبطبيعة الحال فإنّ أمام الأفضل دائمًا فرصةً ليُصبح أكثر جودة وتميزًا، لذلك فأنا أقترح أن تنشر "عين على السينما" من ملفين إلى 4 ملفات سينمائية في السنة، عن مواضيع يُحددها رئيس التحرير بالتشاور مع النقاد والناقدات، مثل: الصوابية السياسيّة والسينما، أو العالميّة والسينما العربية، أو جماليات الواقعيّة الإيطاليّة، أو غيرها من المواضيع التي تهم الناقد السينمائي، يُمكن أيضًا إصدار كتابٍ ورقي عن أهم المقالات التي وردت في المجلة خلال فترة زمنية معينة، ثلاث سنوات على سبيل المثال، أوكتاب يحوي أهم المقالات النقدية التي وردت في المجلة خلال السنوات العشر منذ انطلاق المجلة.

بالنسبة للأفلام التسجيلية والوثائقية، التي يعرضها الموقع أعتقد أن ترجمتها سيكون أمرًا ذا فائدة عظيمة للقراء، والنقاد، وصنّاع الأفلام على حدٍ سواء.

وبالنسبة لتبويب المجلة، فأقترح أن يتم إضافة قسمٍ يخص التدوينات الشخصيّة، وهي النصوص ذات الطابع الذاتي، التي لا تحقق معايير كتابة النقد السينمائي، وتشمل المقالات التي تتحدث عن ذكرى مشاهدة الأفلام في الطفولة، أو دخول السينما لأول مرة، أو الانطباعات الشخصية حول النجوم وما إلى ذلك.

من جانبٍ آخر اقترح إقامة ندوات و/أو مقابلات دورية وحلقات نقاش عن طريق تطبيق زوم، مع النقاد والناقدات، يديرها الأستاذ أمير العمري، أو نقاد/ ناقدات يتم اختيارهم من قِبل رئيس التحرير.

لقد تغيرت الأحوال كثيرًا من 2011 وحتى الآن، لكن "عين على السينما" تخطو كل عام منذ تأسيسها بثبات نحو مكانة أعلى في مجال النقد السينمائي، إنها عشر سنوات من حياة مجلة "عين على السينما"، لكنّها عمرًا أكبر من ذلك بكثير في واقع النقد السينمائي في الشرق الأوسط.

"عين على السينما" حيث عشرات "الأعين" المتأملة والثاقبة، برؤيةٍ، كانت وما زالت، ستة على ستة!

"عين على السينما" حلم تحقق

بقلم: محمد كمال

ناقد وصحفي مصري

عدة أعوام منذ بداية مسيرتي المهنية المتواضعة ظلت فكرة الكتابة لمجلة عين على السينما حلم راودني دائما، فهو المكان الذي ساهم بشكل كبير في تشكيل فكرتي عن النقد السينمائي، من خلالها قرأت مقالات لكبار النقاد وتابعت العديد من المهرجانات السينمائية، وجدت انها ساهمت في سطوع أسماء لنقاد من جيل الشباب.

وفي عام 2016 شعرت باقتراب التحقق بعد المقابلة الأولى مع الأستاذ أمير العمري رئيس تحرير ومؤسس المجلة في مهرجان **فينسيا لكن سرعان ما تباعد مرة أخرى اعتقد لعدم قناعته بي وقتها رغم إعجابه بخطوتي في تحمل نفقات السفر إلى فينسيا ومقالاتي الكروية فقد قال لي وقتها (انت بتكتب في الكرة كويس) وهنا علمت أن الحلم تبدد إلى أن عاد من جديد في العام قبل الماضي 2019 عندما تلقيت الدعوة لأكون ضمن الكتاب المشاركين وهي الخطوة التي اعتبرها الأهم لأنه المكان الوحيد الذي أتاح لي هذا الأمر كما اتاح لغيري من زملائي النقاد.**

تجربتي المستمرة مع عين على السينما حتى كتابة هذه السطور اعتبرها الأفضل في مسيرتي على المستوى المهني والفكري فالكتابة في عين على السينما كان لها الفضل في تطوير طريقتي في الكتابة السينمائية والارتقاء بالمستوى العام وتوسيع الأفق الذي كان بدأ يضيق شيئا فشيئا في الكتابة الصحفية، فلا أنكر أن تجربتي في عين السينما ساهمت في تغيير نظرة الأستاذة والزملاء في شخصي والتعامل معي كناقد وليس كصحفي فقط.

تأثير مجلة عين على السينما في المشهد السينمائي والنقدي كبير فهو الموقع الوحيد الذي مازال محافظا على هويته والتزامه تجاه القارئ بتقديم محتوى سينمائي متخصص في عصر "السوشيال ميديا" وثقافة "الترند" والأخبار السريعة والانتشار السريع لبرامج ما يطلق عليها "مراجعات الأفلام" على اليوتيوب، في زمن أصبحت القراءة فيه بشكل عام عملة نادرة وهوما يقودنا إلى تراجع أكبر في المشهد النقدي بشكل عام برغم بروز جيل جديد من شباب النقاد يتمتعون بالموهبة والحرفية والموضوعية لكن لسوء الحظ تواجدهم جاء وسط تراجع المجلات والمواقع السينمائية المتخصصة، وهنا تكمن قدرة عين على السينما في المحاولة والمحاربة ليظل دور النقد متواجد بقوة الذي يعتبر جزء مهم وركيزة أساسية في صناعة السينما وتشكيل رؤية القراء.

يحسب لمشروع عين على السينما أنه يحارب ليس للحفاظ على مستقبله ككيان فقط بل للحفاظ على هوية النقد السينمائي في الوطن العربي، لذلك مستقبل المجلة في الحفاظ والاستمرار في هذا الدرب ستكون من خلال محاولة استقطاب هؤلاء النقاد الشباب الذين لا يجدون الفرص الحقيقية وما أكثرهم حتى يكون المحتوى أكثر ثراء وهذا الأمر سيساعد إلى معاجلة أهم سلبيات المجلة وهو قلة المحتوى المقدم لأننا ككتاب غير

ملتزمين بعدد معين من المقالات في توقيت معين فعن نفسي أغيب لفترات لأسباب مختلفة لكن عند اتساع القائمة بانضمام أسماء جديدة ستتسع الاختيارات أكثر.

ساهمت عين على السينما بدور كبير في حركة النقد السينمائي على مستوى الوطن العربي وخلال الاحتفال بعشريَّتها نتمنى لها الاستمرار في القيام بنفس الدور لأن المهمة الآن أكثر صعوبة من الماضي في ظل اختلاف المعايير الثقافية الحالية والاهتمامات الخاصة بالمتلقي التي تغيرت كثيرا عن السابق تظل عين على السينما صامدة للحفاظ على هوية الكتابة النقدية في الوطن العربي.

بقلم: د. المهدي شبو

كاتب من المغرب

هل ثمة اليوم حاجة لإصدار دورية موجهة لقراء السينما من العرب؟ وقبل هذا السؤال هل ثمة حاجة أصلا لنقد سينمائي في عالم عربي محكوم بضعف المقروئية؟ وإذا تعامل الناشر بإيجابية مع هكذا مغامرة، فما هو الخط التحريري الذي يمكن اعتماده في عالم رقمي ميزته غزارة المحتويات التي تصيب القارئ بالحيرة والدوار؟

حضرت المجلات السينمائية دائما في مشهدنا الثقافي والإعلامي، وتوزعت بين المجلات ذات الصبغة التجارية التي تقوم على البعدين الإخباري والترويجي، والمجلات الفنية التي تزاوج بين النقد والتنظير للسينما.

على أن القاسم المشترك بين الصنفين؛ أن المجلة عادة ما تبدأ واعدة، لتتوقف بعد بضع أعداد تحت إكراهات عدة؛ مصير محتوم لم تسلم منه إلا بضع مجلات كانت مرتبطة في أغلبها بالهيئات الرسمية العربية كوزارات الثقافة وهيئات الكتاب ومؤسسات السينما.

والحقيقة أن مطبات استمرارية المجلات السينمائية المتخصصة كثيرة، فمن باب الفضيلة، ينبغي الاعتراف بأن قراء السينما موجودون، لكنهم لا يصلون إلى تشكيل كتلة معتبرة باستطاعتها أن تضمن الاستمرارية لدورية ورقية في سوق محكوم بإكراهات النشر من ارتفاع تكاليف الطباعة والنقل وعمولات التوزيع مع ما يصاحب الإصدار من تراكم الخسائر وكثرة المرتجعات.

تجد دوريات السينما قراءها من أهل الاختصاص؛ من فنيي السينما بمختلف تخصصاتهم، ومن النقاد لأن من صميم عملهم متابعة الحركة النقدية، ومن العشاق الذي تواضع عالم السينما على تسميتهم بالسنيفيلين، دون إغفال القراء العرضيين الذين يبحثون عما كتب عن فيلم قبل المشاهدة أو بعدها، عينة جديدة أصبح يراهن عليها متخصصو التسويق لتوسيع قاعدة القراء التقليديين للسينما.

عمليا ثمة طريقتان للإصدار الدوري للسينما، إحداهما طريقة المقاولة الصحافية، وهي أن يصدر الناشر دوريته بطاقم تحرير محترف يتكفل بالمادة النقدية والإخبارية من ألفها إلى يائها، وبالطبع لن نكرر القول إن هكذا محاولة تتطلب رأسمالا وموارد مستدامة تجعل كل مغامر ينكص على عقبيه، بجانبها سادت الطريقة العصامية في الإصدار؛ وهي أن يصدر الناقد أو الباحث أو الهيئة دوريته معتمدا على مجهوده الشخصي ومُعولا من جهة على التسويق لتغطية التكاليف دون أن يمتد طموحه إلى تحقيق ربح، ومُراهِنا من جهة أخرى على شبكة علاقاته وعلى مناضلي السينما الذين يكتبون للفن ولأجله دون أن ينتظروا مقابلا ماديا عن مجهودهم .

مرة، اشتكى ناقد مغربي معروف كان قد ركب مطية الإصدار العصامي، من قلة المادة المكتوبة التي يتلقاها، فحين تعلن عن إصدار جديد، ُيبادرك زملاؤك بالتشجيع وبوعود بالتعاون وبوصايا برفع السقف وعدم التعاون مع الهواة، لكن حين يجِد الجد تجدهم يتبخرون كالهواء، بالمقابل حين تبحث بالصدفة عن أعمال بعض النقاد العرب وأنت تعتقد أنهم كفوا عن الكتابة، تفاجأ بأنهم موجودون في المواقع الخليجية التي تدفع بالدولار، وهذه الملاحظة ليست دعوة للكتابة النضالية ولا تنقيص ممن يثمِنون مجهودهم، ولكن الأمر مجرد الرغبة في تقديم شواهد على صعوبات الإصدار العصامي الذي يراهن على التعاون التطوعي.

أكد أجزم بأن كل هذه الأسئلة لابد أن تكون قد دارت في خلد الناقد الكبير أمير العمري، وهو يعد مشروع موقعه "عين على السينما " العام 2011، فقد خبر الصحافة المقروءة والمسموعة في المهجر، وهو من أوائل المثقفين العرب الذين تواجدوا على شبكات التواصل الاجتماعي، وربما لهذا السبب أدرك مبكرا بأن المستقبل للنشر الرقمي، وأن الدعامة الورقية آيلة إلى الزوال.

إذا فاضلنا بين الورقي والرقمي، نجد أن دعاة الورق يركزون على الوجود المادي للمادة المكتوبة، بحيث يمكن أن تتحسسها وتتعامل معها بنوع من الحميمية وأنت تقرأها، ويمكن أن تضعها في رف تقع عيونك عليه بخلاف إذا ما ظلت في غياهب سيرفر على الشبكة أو في قرص صلب داخل حاسوب.

على أن هذا المديح للورقي، لا يصمد أمام عيوبه، فإذا تجاوزنا ما سبق التنويه إليه آنفا من الصعوبات المادية التي تعترض الناشر، يبقى عيب الورقي أنه يطوى بعد القراءة ويُجمع من الأكشاك فلا يمكن الوصول إليه بعدها إلا في خزانات الكتب أو الأرشيفات اللهم إذا كان الباحث قد اقتنى نسخة واحتفظ بها، أما ميزة الرقمي فتتمثل في أنه متاح باستمرار؛ حيث تقودك إليه محركات البحث على الشبكة مُوجهة بالكلمات الدلالية.

في خضم التجاذب بين الورقي والرقمي الذي ساد العالم كله حينها، انطلق موقع "عين على السينما "، وسرعان ما استقطب خيرة النقاد في مصر والعالم العربي، فإلى جانب بعض الأسماء التي صنعت صيتها في عالم النقد، ثمة أسماء أخرى تعرف عليها القارئ لأول مرة من خلال الموقع، بل إن بعضها عبرت من هذا الموقع إلى آفاق أرحب في النقد والكتابة.

في غضون عشر سنوات حقق موقع "عين على السينما " تراكما معتبرا، يكفي أن ما من باحث يبحث اليوم عما كتب عن فيلم باللغة العربية، إلا وتقوده محركات البحث إلى الموقع.

يسجل للموقع أيضا غلبة بينة للنقدي على الإخباري، وهي ميزة، لأن الإخباري آني وسرعان ما يستهلك ويطويه النسيان بمرور الحدث، فيما يظل النقدي مصدرا يُرجع إليه في كل وقت وحين.

بمراجعة بسيطة للشق النقدي والتنظيري في "عين على السينما"، يلاحظ أن كتاب الموقع خصوا الأفلام الأجنبية بدراسات أكثر من نظيرتها العربية؛ ظاهرة لا يمكن أن تصب إلا في تحقيق رسالة الموقع وخطه التحريري المتمثل في نقل عيون السينما العالمية إلى قراء السينما باللغة العربية، دون أن يعني ذلك إغفالا للسينما العربية التي حظيت في نطاقها الأفلام المصرية بنصيب القدح المعلى من النقد والمتابعة؛ واقع إن كان يزكيه الحضور العددي للنقاد المصريين مقارنة بنظرائهم من العرب، والتأثير السحري الذي ظل الفيلم المصري يمارسه على الوجدان العربي حتى اليوم، إلا أنه ينبغي الاعتراف بأن صدى الأفلام العربية غير المصرية نادرا ما يجاوز حدودها الإقليمية مما يحد من مشاهدتها وتلقيها بالنقد.

قد يؤاخذ البعض على الموقع، تسليط الضوء – حتى دون وعي أو توجيه – على الأفلام الجميلة ذات القيمة الفنية والجمالية أكثر من غيرها، فقد حدث أن حظي فيلم أو عدة أفلام بعشرات الدراسات، فيما مرت أعمال كثيرة دون أن تحظى بالتفاتة من كتاب الموقع.

والحقيقة أن هذه الظاهرة ليست قاصرة على موقع "عين على السينما " وحده، وإنما هي ظاهرة مشهودة في العالم كله، وإلا لماذا حظيت أفلام من مثل " المدرعة بوتمكين" أو "المواطن كين" بآلاف الدراسات في الشرق والغرب، ومرت أفلام جيدة هنا وهناك دون أن تثير فضول النقاد والدارسين.

لا شك أن موقع "عين على السينما " مر مثل غيره بفترات صعود وهبوط ناجمة عن التجاذب بين الحركية والخمول اللذين تشهدهما الحركة النقدية، فقد تمر فترات دون أن تنشر مواد، وتأتي أيام وأسابيع، يعجز فيها القارئ عن متابعة كل ما ينشر من جديد.

يطفئ موقع "عين على السينما " شمعته العاشرة، وقد حقق المكسب- التحدي الذي هو الاستمرارية في مجال ظل محكوما بكل العوامل التي تحبط أية عزيمة حديدية، والأكيد أن أشياء كثيرة من تلك التي ميزت بداياته الأولى قد تغيرت، ومنها تمثيلا لا حصرا الهيمنة الملحوظة للسمعي البصري على المكتوب والمقروء، وهنا يمكن أن يتطور الموقع في العشرية المقبلة في هذا الاتجاه خاصة أن مستقبل النقد السينمائي يظل في تقدير كاتب هذه الشهادة في النص المتشعب الذي يكفل قراءة نصية ومشاهدة بصرية متزامنتين .

إذا كانت السينما قد حققت الحلم الأزلي للإنسان في توثيق الحلم والواقع معا، فإن موقع "عين على السينما" حقق حلم هواة السينما العرب في تقريب عوالمها بلغة الضاد بمجرد نقرة زر.

رأي من خارج المشهد النقدي

بقلم: رشا كمال

مترجمة وناقدة من مصر

هل مازلتِ مستعدة لمزيد من الترجمة؟

سؤال وجهه لي الأستاذ الناقد أمير العمري رئيس التحرير، بعد محاولة أولى غير موفقة في الترجمة. أتى هذا السؤال ضمن مجموعة من النصائح والإرشادات التي قدمها لتحسين جودة الأعمال المترجمة التي أشارك بها في مجلتنا عين على السينما.

تكمن أهمية هذا السؤال بالنسبة لي باعتباره فرصة ثانية جاءت من استاذ كبير قرر أن يمنحني إياها، رغم أن الترجمة ليست مجالي، ولكن شغفي بمجالات النقد والدراسات السينمائية كانوا حافزا للإقدام على هذه التجربة المثمرة، التي أتاحت أمامي فرصة الاطلاع على كتابات متنوعة من أقلام نقدية مختلفة، والتعرف على أسلوب، ووجهة نظر كل كاتب، الأمر الذي كان دافعاً لمشاهدة مختلف الأعمال السينمائية، والاطلاع على تاريخ السينما، وتاريخ أهم الحركات الفنية فيها، وأهم المخرجين وأعمالهم، فأصبحت المجلة محراب علم لتطوير ذائقتي النقدية.

يسرت المجلة لي كما هو الحال مع قرائها سبل الاطلاع على المقالات، والدراسات النقدية المختلفة من عالمنا العربي، والتعرف على أخبار المهرجانات السينمائية أولاً بأول، وتوفير دراسات نقدية للأفلام القديم منها والحديث، كما أن تجديدها بصفة يومية أفضل للكثير من متابعيها بدلا من انتظار الدوريات الشهرية أو حتى الاسبوعية.

ومرور عشر سنوات على تواجد المجلة في الوسط الثقافي السينمائي، أتاح الفرصة أمام أقلام جديدة في ساحة النقد السينمائي، مما يعكس أهميتها كمشروع تبناه السيد رئيس التحرير، ورغبته في تجميع هذه الأقلام النقدية الجادة في مكان واحد، ولهذا اتمنى استمرار احتضان المجلة لكافة الآراء والحرص على تنوعها. ولتحقيق ذلك يجب على القائمين عليها العمل على تواجدها وانتشارها على مختلف المنصات التواصل الاجتماعي، لمحاولة الوصول إلى أكبر عدد من القراء من خلفيات ثقافية وذوقيه مختلفة، وكذلك تيسير الوصول إلى المقالات الخاصة بكل كاتب، أو مترجم من خلال موقع المجلة، والاستفادة من الأدوات التي تتيحها مواقع التواصل مثل عقد مناقشات صوتية أو مصورة عن الافلام كل فترة بوجود أحد السادة النقاد والقراء، وإعادة نشر المقالات الموجودة في قسم أرشيف المجلة من حين لآخر، للتشجيع على قراءتها والإستفادة منها لما تحويه من قيمة قلما نجدها الآن.

لأن المشهد النقدي الموجود الان على مواقع التواصل الاجتماعي، وكيفما اراه من خارج الإطار، من تواجد فئة من المدونين للمحتوى المرئي ممن لهم انتشار واسع بين جيل

الشباب من محبي السينما من مختلف الخلفيات الثقافية. يقدمون انطباعاتهم ومراجعتهم التحليلية عن الأفلام، بالإضافة لوجود مواقع على شبكة الانترنت تتيح لمحبي السينما تسجيل ومشاركة الأفلام التي يتابعونها، وعرض ومناقشة انطباعاتهم عنها، ولهم ايضا شريحة من القراء والمتابعين. وحتى لا أقع في خطأ التعميم، يوجد من ضمن هؤلاء المدونين من هم على قدر من الدراسة، والفهم لجماليات الفن السينمائي، ولكن تظل محاولاتهم التحليلية، ومراجعتهم على مسافة من المقال النقدي، وقراءة الفيلم بسياقه الاجتماعي، والسياسي، والتاريخي. ونظرا لالتباس المعنى عند كثير من المتابعين، يطلقون على هذا المحتوى مصطلح نقد سينمائي. ولهذا يجب على الاقلام النقدية الجادة أن تأخذ في الاعتبار هذا التيار الجارف من الآراء الانطباعية الموجودة على شبكة الانترنت، والحرص على التواجد ومحاولة الوصول لمحبي السينما، لأن انعكاس افتقار الذوق، وغياب الثقافة السينمائية أثر بدوره على قرارات صناع السينما، واتجاههم لإبهار المتفرج بالشكل دون المحتوى، بغرض إشباع الذوق الرائج مهما بلغت ضحالته.

ومن هنا يرجع الدور الهام لتواجد المجلة على الساحة الثقافية السينمائية، وتسهيل الخطاب النقدي الموجه لمختلف الأذواق من محبي السينما، وجذبهم لقراءة المقالات النقدية بدلاً من اللجوء للانطباعات السطحية. لان نسبة كبيرة منهم أصبحت تستسهل متابعة فيديوهات مراجعات الأفلام بدلا من قراءة مقال مطول.

واتفق مع رأي الناقد الفرنسي جان ميشيل فرودون عن المشهد النقدي بشكل عام، ووجود فجوة بين ما يشاهده ويفضله محبي تيار السينما السائدة وابتعادهم عن سينما الفن مثلاً بذريعة العمق والتعقيد، وما يكتب عنه ويشاهده النقاد. وهم بدورهم يستنكرون تلك الشريحة لقلة الوعي السينمائي لديهم، دون محاولة من هؤلاء النقاد لكسب محب السينما العادي، وهذا هوما اتمناه من منبر ثمين مثل مجلة عين على السينما اي محاولة الوصول والتواصل مع محبي السينما من كافة الاذواق، لكي نحتفل مع المجلة العقد القادم، ونرى هذا التغيير المأمول ملموسا ولو بالقليل.

كل عام والسيد رئيس التحرير، والسادة الكتاب، وقُرّاء المجلة بألف خير.

أن تكون ناقداً سينمائياً.. عين علي الناقد وعين على السينما

بقلم: د. ماهر عبد المحسن

أكاديمي وكاتب وناقد

بالرغم من أن رسالتي في الدكتوراه كانت حول جماليات الصورة في الفنون المرئية، وتضمنت فصلاً كاملاً حول فن السينما، وبالرغم من اهتماماتي الشخصية الباكرة بمشاهدة الأفلام والقراءة المنتظمة عن الأفلام والنجوم ومهرجانات السينما في الكتب والصحف والمجلات، بالإضافة إلى اللقاءات التليفزيونية التي كنت أحرص على متابعتها، والتي كانت تدور حول النقد وتحليل الأفلام، بالرغم من ذلك فإن ممارستي النقدية جاءت متأخرة جداً عندما نشرت أول مقال لي حول فيلم "حرب كرموز" في مجلة "عين على السينما" عام 2018. فكيف تحقق ذلك؟

لكي أجيب عن هذا التساؤل ينبغي أن أتحدث عن تجربتي النقدية التي، بالرغم من قصرها، تكشف عن علاقتي الثرية بمجلة "عين على السينما"، ومكانها المهم من هذه التجربة، خاصة أنها ترتبط بالشق الإبداعي الذي جاء تتويجاً لشق التكوين.

عين على الناقد (مرحلة التكوين):

تشكّل وعيّ النقدي من خلال الثقافة السينمائية التي حصّلتها من روافد ثلاثة: التليفزيون، السينما، الصحف، الكتب، الدراسة الأكاديمية.

التليفزيون

بالنسبة للتليفزيون، فقد كان الوسيلة المناسبة في سني الصغيرة خلال سنوات السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، حيث لم يكن متاحاً لي الذهاب إلى السينما كثيراً، كما كان للتليفزيون أهمية ترفيهية وتثقيفية كبيرة، خاصة أنه كان المصدر المهيمن للثقافة المرئية بالرغم من قلة القنوات والمواد المعروضة فيها، حتى أن برنامجي "أوسكار" الذي كانت تقدمه سناء منصور و"نادي السينما" الذي كانت تقدمه درية شرف الدين كانا يتنافسان على إذاعة الأفلام ذات الأهمية الخاصة التي كان ينجح التليفزيون في شراء حق عرضها، كما حدث في الفيلمين الشهرين "ذهب مع الريح" و"الأب الروحي".

وكانت أهمية برنامج "أوسكار" بالنسبة لي تكمن في تعريف المشاهد بالأفلام التي حصلت على جوائز، وأذكر أني قد سمعت لأول مرة عن تعبير "المؤثرات الخاصة" حين عرض أفلام ستيفن سبيلبرج "لقاءات قريبة من النوع الثالث" و"الفك المفترس" و E. T وكذا أفلام الخيال العلمي "آلة الزمن" عن رواية ويلز و" حول العالم في مائتي يوم" و "عشرون ألف فرسخ تحت الماء" عن روايتين لجول فيرن. كما ترك فيلم "إنهم يقتلون الجياد أليس كذلك؟" لسيدني بولاك أثراً إنسانياً عميقاً في نفسي، بالرغم من حداثة سني، وكنت أربط دائماً بينه وبين مسلسل "الرجل والحصان" الذي قام ببطولته محمود مرسي عام ١٩٨٢، بالرغم من الاختلاف الجذري بين القصتين وبُعد المسافة الزمنية بين العملين.

وكانت أهمية "نادي السينما" تأتي من ذلك اللقاء الحواري الذي كان يعقب الفيلم مع أحد الضيوف من العاملين بالحقل السينمائي، كتّاباً ونقاداً ومخرجين. وأذكر ذلك اللقاء الهام بالمخرج الكبير "صلاح أبو سيف" بصدد عرض البرنامج لفيلم "الحبل" الذي أخرجه ألفريد هيتشكوك، وفيه تعرفت على معنى اللقطة الطويلة، وكيف أن هيتشكوك في هذا الفيلم أقدم على تجربة سينمائية تمثل تحدياً فريداً عندما قرر تصوير الفيلم بالكامل بلقطة واحدة طويلة، أي بدون تدخل المونتاج، وأن الصعوبة التي واجهته تمثلت في أن بكرة الفيلم، فى ذلك الوقت، كانت لا تتجاوز مدتها العشر دقائق، وبالرغم من ذلك نجح هيتشكوك في التغلب على هذه الصعوبة عن طريق تمرير الكاميرا من خلف الممثلين أو الجدران أو حتى أشياء الشقة التي كانت تدور فيها أحداث الفيلم مثل غطاء البيانو، بحيث ينتهز فرصة إظلام الشاشة ثم يقوم بتبديل بكرة الفيلم دون أن يشعر المشاهد بذلك.

وأذكر أيضاً لقاء الكاتب الكبير يوسف إدريس، بمناسبة عرض فيلم "٤٥١ فهرنهايت" للمخرج فرانسوا تروفو، الذي حذر فيه من خطورة القضاء على الأدب بحجة أننا في عصر العلم، لأن في ذلك قتل للخيال أهم ما يميز الإنسان، ولم أفهم المعني العميق لتحذير يوسف إدريس إلا بعد سنوات عديدة تالية!

وبفضل هذين البرنامجين تعرفت على نجوم السينما العالمية من أصحاب الشهرة الكبيرة، خاصة هؤلاء الذين جمعتهم البطولة في الفيلمين الشهيرين "العظماء السبعة" و"الهروب الكبير" مثل يول براينر، ستيف ماكوين، تشارلز برنسون و "مدافع نافارون" الذي جمع بين أنتوني كوين وجريجوري بيك وديفيد نيفين وإيرين باباس. كما تعرفت على أبرز نجوم السينما الفرنسية آلان ديلون وجان بول بلموندو. ولأول فهمت معنى "الأداء التمثيلي" عندما شاهدت مارلون براندو في "على الواجهة البحرية" و "الأب الروحي" وشاهدت داستين هوفمان في "كرامر ضد كرامر" وتوم هانكس في "فورست جامب" وأنتوني هوبكنز في "صمت الحملان"، وأذكر أني كنت أخلط بين أنتوني هوبكنز وأنتوني بيركنز بطل فيلم هيتشكوك الشهير "نفوس معقدة"، حيث كنت أظنهما نفس الممثل لكن في مراحل عمرية مختلفة!

وقد لعب التليفزيون عموماً، خارج هذين البرنامجين، دوراً مؤثراً في تعرفي على الاتجاهات السينمائية المصرية فبدأت اهتم بمعرفة أسماء المخرجين بنفس اهتمامي بمعرفة أسماء الممثلين وربما أكثر، ومن خلال ذلك استطعت في مرحلة مبكرة أن أميز بين لون سينمائي وآخر، وأن أتعرف على السمات الأسلوبية المميزة لكل مخرج على حدة، وكانت وسيلتي لذلك أن أربط اسم كل مخرج بلون سينمائي معين، فمثلاً صلاح أبو سيف هو مخرج الواقعية وكمال الشيخ مخرج الأفلام البوليسية والسياسية وفطين عبد الوهاب مخرج الأفلام الكوميدية ونيازي مصطفى مخرج أفلام الحركة. غير أن هذا التصنيف المبسط لم يكن شاملاً لكل المخرجين، فهناك قائمة طويلة كانت عصية على التصنيف، لأنها برعت في تقديم أكثر من لون سينمائي مثل عاطف سالم الذي قدم الكوميديا في "أم العروسة" و"الحفيد"، وقدم الأكشن في فيلم "جعلوني مجرماً" وقدم اللون الغنائي في فيلم "يوم من عمري". والشيء نفسه يمكن أن يُقال عن يوسف شاهين الذي أخرج "أنت حبيبي" و "باب الحديد" و"الناصر صلاح الدين"، وهنري بركات الذي

ارتبط اسمه بروائع الأدب العربي فأخرج "في بيتنا رجل" لإحسان عبد القدوس و"الحرام" ليوسف إدريس" و"دعاء الكروان" لطه حسين.

وفي السياق نفسه، لفت نظري بعض المخرجين الذين لم يقدموا أعمالاً كثيرة، لكن اشتهرت أفلامهم ولم يتذكر الجمهور أسماءهم مثل طلبة رضوان مخرج فيلم" السفيرة عزيزة" وأنور الشناوي مخرج فيلم "السراب"، غير أن المخرج الذي توقفت عنده كثيراً وكنت مولعاً بمشاهدة أفلامه كان عز الدين ذو الفقار، الذي لُقّب بـ"شاعر السينما المصرية" للطابع الرومانسي الذي كان يغلف أعماله على تنوعها مثل "شارع الحب" و "نهر الحب" و "رد قلبي" و" امرأة في الطريق" و" الشموع السوداء ". وإذا كانت هذه الأفلام تعكس اهتمام مخرجها بالصورة، فإن فيلمه البوليسي المميز "الرجل الثاني" كان يجسد حضوراً خاصاً للموسيقى التصويرية التي أبدعها أندريه رايدر بحيث صارت البطل الحقيقي للفيلم. ومن خلال موسيقى رايدر بدأت اهتم بموسيقى الأفلام وأحفظ أسماء مؤلفيها مثل على إسماعيل وفؤاد الظاهري وراجح داود من الأجيال القديمة، وياسر عبد الرحمن وهشام نزيه وخالد الكمار من الجيل الحالي.

ومن خلال فيلم "زوجتي والكلب" الذي أخرجه سعيد مرزوق، عرفت معنى الإضاءة في السينما وسمعت لأول مرة تعبير "الرسم بالنور" الذي أطلقه بعض النقاد لوصف أعمال مدير التصوير عبد العزيز فهمي، وبدأت أحرص على معرفة أسماء مديري التصوير مثل وحيد فريد وعبد الحليم نصر ورمسيس مرزوق وطارق التلمساني وسعيد شيمي.

وكان أمراً منطقياً أن أسعى للتعرف على كتّاب السيناريو والحوار في الأفلام، لأن السيناريو، كما فهمت وقتها، هو الذي يصمم اللغة البصرية للقصة، سواء أكانت عملاً أدبياً أو قصة مكتوبة خصيصاً للسينما، فتعرفت على بعض الأسماء ذات التاريخ مثل السيد بدير وعبد الحي أديب ويوسف جوهر، ثم علي وحيد حامد ومصطفى محرم وناصر عبد الرحمن وأحمد عبد الله فيما بعد. وعرفت أن الممثل يمكن أن يكتب القصة مثل فريد شوقي، وأن المخرج يمكن أن يكتب السيناريو مثل صلاح أبو سيف، وأن هناك ما يُعرف بسينما المؤلف التي تمثلت، عربياً، في يوسف شاهين، ثم في داوود عبد السيد ومحمد أمين بعد ذلك.

وكنت قد سمعت عن المونتاج كثيراً، قبل أن أقرأ عن مخترعه إيزنشتاين، وحاولت أن أفهم ماذا تعني مرحلة المونتاج، خاصة أن السينمائيين يعتبرونها المرحلة الأكثر أهمية في صناعة الفيلم، وتخيلت أن عملية القطع والتوليف أشبه بلعبة البازل، ولاحظت أن أكثر أسماء المونتيرين التي كنت أراها على تترات الأفلام هما سعيد الشيخ ورشيدة عبد السلام، دون تفسير واضح لذيوع هذين الاسمين حتى قرأت عنهما، وعلمت بريادة الأول والأصابع الحريرية للأخيرة!

وكان أمراً شيقاً بالنسبة لي أن أتعرف على أسرار العمل في أماكن التصوير أو وراء الكواليس، بالتعبير الشائع، كأن أعرف، مثلاً، أن مشهد الصفعة التي تلقاها عبد الحليم حافظ من عماد حمدي في فيلم "الخطايا" تم إعادته ما يقرب من العشر مرات حتى يصل المخر) حسن الإمام) وعبد الحليم إلى قناعة تامة بالأداء، أو أن أحد المشاهد في فيلم

"الرغبة" الذي كان بين نادية الجندي وإلهام شاهين احتوي على لقطتين تفصل بينهما ستة شهور. لكن كانت الأسرار الفنية الأكثر إثارة بالنسبة لي هي تلك المتعلقة بفكرة الاستعانة بدوبلير (بديل) يقوم بدور البطل في المشاهد الخطرة، وفى هذا السياق، وحتى الآن، يفاخر بعض الفنانين الذين احتوت أفلامهم على مشاهد خطرة بأنهم أدوها بأنفسهم، ودون الاستعانة بدوبلير، حتى ظهر جيل كامل من الفنانين يخلط بين الأداء التمثيلي والأداء الحركي الخالص، بحيث يهتم أكثر بلياقته البدنية وممارسته لبعض الرياضات العنيفة على اعتبار أن البطولة الفنية هي نوع من البطولة الحقيقية كما نرى في نجوم هذه الأيام، المتربعين على عرش النجومية، من أمثال أحمد السقا وأحمد عز وأمير كرارة ومحمد رمضان، حتى أن الأمر طال بعض المطربين الذين اعتدنا منهم الأدوار الكوميدية والرومانسية مثل تامر حسني!

ولم تعد أسرار الكواليس وقفاً على النجوم الذين يفشونها في لقاءاتهم الإعلامية، وإنما ظهر في السنوات الأخيرة ما يُعرف ب "الميكنج" Making الذي يقوم به مخرج آخر لتصوير عملية التصوير ذاتها، وهي مسألة مهمة من الناحية التوثيقية، لكنها، فى كثير من الأحيان، تفقد العمل سحره الخاص الذي يستمده من إخفاء أسرار اللعبة بنحو ما يفعل الساحر على المسرح.

السينما

علاقتي بالسينما بدأت متأخرة عن التليفزيون، لكنها جاءت متزامنة معه من خلال ولعي بأفيشات الأفلام. ففي تلك السن الصغيرة لم أكن أعرف شيئاً عن فن الدعاية، والدور التشويقي والتسويقي الذي تلعبه أفيشات الأفلام، لذا كانت علاقتي بها بريئة جداً، تخلو من النقد، وتعتمد كثيراً على الإيهام الذي تحدثه هذه الأفيشات في نفسي. ونفس الشيء يمكن أن يُقال عن المقاطع الدعائية التي كان يذيعها التليفزيون، ضمن الإعلانات، بين فقراته الأساسية من برامج ومسلسلات ونشرات إخبارية. وقد لعب الخيال الطفولي دوراً مؤثراً في التعاطي مع هذه الوسائل الدعائية للأفلام خاصة أنها كانت تعمد إلى عرض المشاهد ذات الإثارة من خلال توليفة متقنة تهدف إلى جذب الجمهور لمشاهدة الفيلم.

ونظراً إلى حداثة سني وصعوبة الذهاب إلى السينما، فكنت أتعامل مع الأفيشات والمقاطع الدعائية وكأنها أعمال مستقلة بذاتها، أي أني كنت أجد متعة خاصة في التوقف أمام الأفيشات في الشوارع والتطلع إلى تفاصيلها مطلقاً العنان لخيالي في محاولة ساذجة لخلق قصة وأحداث من تأليفي الخاص. وأذكر أن الأفيشات التي كنت أحرص على مشاهدتها بانتظام هي تلك التي كانت تُعرض في ميدان التحرير، وكنت أراها عن قرب من فوق الكوبري الدائري أثناء عبوري مع والدي لزيارة جدي في دار السلام، وتلك التي كانت توجد علي جدران سينما ريو الصيفية بباب اللوق أمام محطة مترو حلوان، وكذا تلك التي كانت تُعرض في نهاية جدران نفق المنيرة كنوع من الدعاية للأفلام التي كانت تُعرض في سينما الكيت كات بإمبابة أثناء مروري لتحصيل دروس اللغة الإنجليزية في الصف الأول الإعدادي. وكانت الأفيشات ترتبط، فى الغالب، بأفلام الكاراتيه الصينية التي كانت ذائعة في ذلك الوقت، وبأفلام عادل إمام الكوميدية، وكذا أفلام ناهد شريف وسهير

رمزي الساخنة، وأذكر منها " الأكتع ملك السيف" و" عيب يا لولو.. يا لولو عيب". وبالرغم من أن هذه الأفلام لم تكن تحمل فكراً أو مضموناً قيمياً معيناً، إلا أن أفيشاتها الدعائية لم تكن تخلو من ذلك السحر الخاص الذي ينعش المخيلة ويحرك المشاعر الطفولية البريئة. وأعتقد أن هذا السحر هو الذي جعل عبارة من قبيل "طفل عمره عشر سنوات يكسر ويدمر" تتردد في ذاكرتي لسنوات طوال منذ قرأتها على أفيش فيلم "الطفل الخارق"!

وفي سياق الإعلانات الدعائية أذكر أني كنت انتظر وقت الإعلانات لمشاهدة مقاطع معينة لبعض الأفلام التي كان يقوم ببطولتها عادل إمام ونور الشريف وفريد شوقي مثل" الجحيم" و" الباطنية" و" الشيطان يعظ"، حتى المقاطع الدعائية هذه كانت تتمايز فيما بينها حتى أني كنت أشعر بالتشويق والترقب كلما قرأت عبارة "أفلام جرجس فوزي تقدم" أو "أفلام جمال التابعي تقدم". غير أن المتعة الحقيقية كنت استشعرها عندما أشاهد الإعلانات الخاصة بالأفلام الهندية، لأنها كانت تحتوي على أغان واستعراضات ومشاهد أكشن، ولم يكن التليفزيون المصري قد بدأ في إذاعة هذه الأفلام بانتظام في الأعياد، كما حدث فيما بعد، والطريف أني تعرفت على نجوم السينما الهندية مثل أميتاب بتشان و دارمندرا وميتون شكربورتي من خلال إعلانات أفلامهم قبل أن أشاهد الأفلام نفسها، كما كنت انتظر برنامج "تاكسي السهرة" لمشاهدة النصف ساعة التي كان يذيعها من هذه الأفلام، ولشد ما كانت سعادتي حين شاهدت فيلم راج كابور "ميرانام جوكر" الذي عرضه نادي السينما على جزئين، وعرفت ريادته للسينما الهندية، كما تعرفت على راجندر كومار، وكلاسيكيات السينما الهندية التي سبق وأن عُرضت في مصر مثل "سوراج" و"سنجام" و "من أجل أبنائي"، ولم أكن قد تعرفت علي أفلام المخرج الكبير ساتياجيت راي ، و رؤاه الإخراجية ذات البعد الإنساني العميق. وأذكر أن انتشار السينما الهندية في مصر في التسعينيات من القرن الماضي كان قد أثار حفيظة النقاد خاصة بعد زيارة أميتاب بتشان لمصر كضيف في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الذي كان يرأسه في ذلك الوقت سعد الدين وهبة والضجة التي صاحبت زيارته، حتى أن الناقد أحمد صالح كتب مقالاً في جريدة الأخبار بعنوان "التليفزيون في وادي ووزارة الثقافة في وادى وأميتاب باتشان يكسب".

وقد ظلت هذه الإشكالية مطروحة إلى يومنا هذا وإن بدرجة أخف، عن قيمة الأفلام الهندية فنياً ونقدياً خاصة أنها تحظي بجماهيرية عريضة في الوطن العربي وتحمل من عناصر النجاح التجاري ما يجعلها مصدراً فنياً جاذباً للجماهير. ولأني كنت عاشقاً لهذه الأفلام، فكنت أحاول أن أجد المبرر للدفاع عنها بإضفاء شيء من القيمة علي أحداثها واضحة السذاجة والسطحية كأن أقول أنها تحمل قيماً إنسانية عظيمة من قبيل الحب والصداقة والإخلاص والتضحية وأن الخير دائما ينتصر في النهاية. غير أني سمعت أحد النقاد، في برنامج تاكسي السهرة، يميز بين مدرستين للسينما: مدرسة بومباي وهي الأكثر شعبية، والتي نتعلق بأفلامها ونحفظ أسماء نجومها، ومدرسة مدراس، التي تقدم سينما راقية فنياً وفكرياً. وأذكر أني اشتركت في مركز "أبو الكلام آزاد" (المركز الثقافي

الهندي) في التسعينيات لمشاهدة الأفلام الهندية بمدارسها المتنوعة، لكني لاحظت أن الجمهور كان يطالب دائماً بعرض الأفلام الشعبية التي يغلب عليها طابع التسلية.

وكان دخولي للسينما مرتبطاً أيضاً بالسينمات الشعبية التي كانت تعرض ثلاثة أفلام في بروجرام واحد، وكان أول فيلم شاهدته "أبي فوق الشجرة" في سينما "على بابا" ببولاق أبي العلا، وهي سينما اشتهرت بعرض الأفلام العربية والتركية التي كانت تعتمد على نجمات الإغراء مثل ناهد شريف وسهير رمزي وشمس البارودي، وهي نوعية لم ترق لي، لأني كنت أفضل أفلام الحركة، فاعتدت على دخول سينما "فؤاد" في الجهة المقابلة من نفس الشارع، خاصة في الأعياد، و شاهدت عدداً كبيراً من أفلام الكاراتيه، وسلاسل أفلام "جيمس بوند" التي قام ببطولتها روجر مور، و"سوبرمان" من بطولة كريستوفر ريف.

وفي سينما "حديقة النصر" الصيفية واصلت مشاهدة سلسلة "جيمس بوند" وأضفت إليها أفلام شاك نوريس، و الثنائي بد سبنر وتيرانس هيل، ولم يكن لدي الرغبة، فى هذه المرحلة، أن أشاهد أفلاماً ذات قيمة فنية أو فكرية كتلك التي كنت أشاهدها في التليفزيون، لأني دخلت السينما من باب التشويق والإثارة، وكان عناء ارتيادها يستوجب متعة مقابلة، وهي في عرف الشباب متعة حسية أكثر منها عقلية، وبهذا المعنى انتقلت إلى سينمات شارعي عماد الدين وطلعت حرب للتحول إلى مشاهدة الأفلام العربية في عروضها الأولى بغية البحث عن التشويق والإثارة أيضاً. ثم نشأت لدي هواية جديدة هي اكتشاف السينمات، بمعنى أني كنت أحرص على ارتياد كل دار عرض لم يسبق لي ارتيادها من قبل، خاصة في غير شارعي عماد الدين وطلعت حرب، مثل ريفولي في شارع ٢٦ يوليو، وأوبرا في ميدان الأوبرا، ورومانس ورمسيس في ميدان رمسيس، وسفنكس في ميدان سفنكس، وشبرا بالاس في شبرا، وأذكر أن هذه الأخيرة كانت متخصصة في عرض الأفلام الهندية، وكنت أذهب إليها من محطة مصر عبر شارع شبرا وداخلي شعور لذيذ وكأني، مثل غاندي، ذاهب إلى الهند سيراً على الأقدام!

ولأن السينما بالنسبة لي كانت تمثل متعة خاصة، وبالرغم من كونها فناً جماهيرياً، إلا أنها كانت، حتى سن كبيرة، بمثابة العادة السرية التي كنت أمارسها بمفردي، فكنت، فى بعض الأحيان، أذهب إليها بسعادة الأطفال دون رفيق، وكنت أعود بالسعادة ذاتها لأسترجع الأحداث التي شاهدتها على الشاشة في الطريق، فأري وجوه الناس والمحال التجارية وقد اكتست بمسحة جديدة غير التي كانت عليها قبل دخولي الفيلم، وهي مسألة لها معادل علمي في نظريات السينما والفن عموماً. والحقيقة أن هناك أسباباً أخرى كانت تدفعني لهذا المسلك، وهي أن قرار دخول السينما لديّ كان يخضع لأسباب تخصني على المستوى الشخصي، ولا تحظي بنفس الاهتمام من قبل الآخرين من المحيطين بي، كأن أذهب لمشاهدة فيلم "الاستقلال" لوول سميث، لأني قرأت عن المشهد الاستهلالي للفيلم الذي يصور نهاية العالم على يدي كائنات فضائية، أو لأن الذي أنقذ العالم شاب يهودي! .. أو أشاهد الجزء الثاني من سلسلة أنديانا جونز "المعبد الملعون" لأن الجزء الأول " غزاة الكنز المفقود" كان قد مُنع من العرض في مصر، أو أشاهد فيلم "إبراهيم الأبيض" لأنى سمعت أن أحمد السقا أدي مشهد الاحتراق الكامل بالنيران دون الاستعانة بدوبلير.

وهي دوافع، كما يبدو، غير فنية أو جمالية، ولا تخلو من سذاجة، غير أنها سذاجة من نوع خاص، لأنها تجمع بين سذاجة المشاهد العادي المحب لفن السينما، وفضول المشاهد المثقف الذي يملك الرؤية النقدية لكنه يحتفظ، في الوقت ذاته، بدهشة الطفولة وسحرها الخيالي الذي لا يقاوم، بحيث لا يتعالى على أي عمل ويعتبره أقل من أن يكون موضوعاً للمشاهدة أو للتناول النقدي.

وقد كانت هذه هي فلسفتي النقدية التي حرصت على الالتزام بها في مرحلة الإنتاج أو الكتابة النقدية، خاصة بعد أن قرأت في ميدان النقد الثقافي، وأدركت أن الفنون والآداب عموماً، هي في التحليل الأخير منتجات ثقافية تخضع لظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية معينة تتجاوز الأبعاد الفنية والجمالية للأعمال المنتمية لهذه الفنون.

<u>الكتب والدوريات:</u>

لأن دراستي الجامعية لم تكن متعلقة بالسينما أو الفنون، وكانت في القانون ثم الفلسفة، فقد جاء اهتمامي بالثقافة السينمائية عن طريق الكتب التي كنت أقرأها من باب الهواية لا التخصص. وفي هذا السياق، اقتنيت معظم الكتب السينمائية التي أصدرتها هيئة الكتاب والهيئة العامة لقصور الثقافة والمجلس الأعلى للثقافة وأكاديمية الفنون وسلسلة الفن السابع التي كانت تصدر عن وزارة الثقافة السورية، بالإضافة إلي كتب مهرجان القراءة للجميع.

وقد لعبت هذه الكتب دوراً مهماً في تثقيفي سينمائياً وتعويض النقص الذي شعرت به نتيجة لعدم التخصص، فكانت هذه المصادر بمثابة الدراسة الحرة لفن السينما. وكثيراً ما كنت أشعر بالسعادة العارمة كلما وقع في يدي كتاب يتحدث في أمور السينما من قريب أو بعيد. غير أن هناك بعض الكتب التي كانت تمثل إضافة حقيقية بالنسبة لي، أو كشفاً جديداً في ناحية من نواحي العمل السينمائي، فقرأت كتب النقد الأمريكي، والفرنسي، والروسي، وعرفت الفرق بين نظرية سيرجي ايزنشتاين في المونتاج ونظرية أندريه بازان في اللقطة الطويلة. وبالرغم من انبهاري بفكرة المونتاج إلا أني، علي مستوي التذوق، أجد متعة أكبر في الأفلام التي تعتمد علي اللقطات الطويلة بنحو أكثر كما حدث معي في فيلم " خرج ولم يعد" لمحمد خان و" الشتا اللي فات " لإبراهيم البطوط، لأن التقطيع ينطوي علي قدر من الصنعة، في حين أن اللقطات الطويلة تمنح العدسة حرية أكبر في التحديق طويلاً في تفاصيل الحياة الصغيرة، التي من شأنها أن ترسم صورة جديدة وكاشفة لخبايا الوجود.

وأذكر أني تعلمت كثيراً من كتاب "دينامية الفيلم" لجوزيف وهاري فيلدمان، وعرفت كثيراً عن أسرار صناعة الفيلم من كتاب "لغة السينما" لمؤلفه علي أبو شادي، وهما كتابان يعدان بمثابة المدخل الجيد لفهم المصطلحات الفنية والمراحل التي يمر بها الفيلم منذ أن يكون فكرة مجردة حتى يستوي عملا ً فنياً متكاملاً ومستقلاً. ومن خلال كتاب " لغة الصورة" لروي آدمز تعرفت على الوجه السينمائي لأديب الرواية الجديدة آلان روب جرييه، خاصة في فيلمه المميز " العام الماضى في مارينباد" كما تعرفت لأول مرة علي سينما المخرج الفرنسي جان لوك جودار، وكيف أنه، مثل جرييه ونتالي ساروت في

الأدب، قدم ما يمكن تسميته ب "الفيلم المضاد" علي غرار "الرواية المضادة" التي أطلقها سارتر علي أعمال ساروت، حيث لا قصة ولا حبكة ولا ملامح محددة لشخصيات العمل!

ولعل الفائدة الأخرى الهامة التي حصلتها من قراءة الكتب هي تعرفي علي عدد من كلاسيكيات السينما العالمية التي كانت بمثابة النماذج الخصبة التي تعكس التجسيد الحي للأفكار السينمائية النظرية مثل " المدرعة بوتمكين" و"المواطن كين" و"سارق الدراجة" و"سائق التاكسي"، وكانت سبباً في مشاهدتي لهذه الأفلام، فيما بعد، على الإنترنت.

وفي محاولة واعية لمعرفة تاريخ السينما العالمية ومدارسها المختلفة قرأت عن الواقعية الجديدة في إيطاليا والتعبيرية في ألمانيا والموجه الجديدة في فرنسا وأفلام النوار في أمريكا. ومثل الكثيرين من عشاق السينما أعجبتني الواقعية الإيطالية، خاصة عند فيتوريو دي سيكا و روبرت روسيلليني كما صوراها في فيلمي "سارق الدراجة" و"روما مدينة مفتوحة".

وبالرغم من أني قرأت كتباً عديدة مترجمة في السيناريو إلا أني لم أفهم معني السيناريو إلا من خلال كتاب "السيناريو" لسد فيلد، الذي درسته في واحدة من الورش التدريبية التي كانت تقيمها هيئة قصور الثقافة، وكتيب "كيف تكتب السيناريو" ل"صلاح أبو سيف"، الذي اشتريته من فوق سور مستشفى الجلاء بوسط البلد. وفوق هذا وذاك كانت السيناريوهات التي نشرتها هيئة قصور الثقافة، ربما لأول مرة، كأعمال أدبية مستقلة، مثل "البوسطجي" و" زوجة رجل مهم" و"عرق البلح".

وبنفس المعني تعرفت علي المدارس الإخراجية من خلال السلسلة التي نشرتها أكاديمية الفنون حول المخرجين العالميين مثل سكورسيزي و فرانز كوبولا وجيمس كاميرون وستيفن سبيلبرج، غير أن كتاب مدكور ثابت "كسر الإيهام النسبي" وكتاب "إعادة اكتشاف فيلم مصري مختلف" لمجموعة من النقاد حول واحد من أعمال ثابت التجريبية كان لهما أثراً مهماً في فهمي لمسألة الإبداع في العملية الإخراجية للأفلام، فقد قرأت الكتابين وشاهدت الاسطوانة المدمجة لفيلم "حكاية الأصل والصورة" التي كانت تُباع مرفقة بالكتاب، وأدركت كيف استطاع ثابت أن ينقل فكرة بريخت عن المسرح الملحمي من مجال المسرح إلي مجال السينما، بحيث كانت تقوم أسلوبيته علي تضمين المشاهد من عناصر الواقع ما يذكّر المتفرج بأنه إزاء عمل فني، أي ما يمنعه من الاستغراق التام في العمل، وأن يظل واعياً بكونه هدفاً لرسالة ثورية تدفع إلي التغيير، بدلاً من كونه طرفاً سلبياً في عملية سحرية أشبه بالتنويم المغناطيسي الذى يصيب الوعي بالخدر.

وفي سياق النقد السينمائي، قرأت الكثير من الكتب والمقالات، وقد لاحظت أن معظم الكتب العربية، التي وقعت في يدي، في مجال النقد كانت عبارة عن تجميع لمقالات سابقة كتبها أصحابها في الصحف والمجلات حول الأفلام التي شاهدوها في تاريخ عرضها، ومما أذكره "كلاسيكيات السينما المصرية" لمؤلفه "علي أبو شادي"، و"أضواء علي الماضي" لرفيق الصبان، و"سينما المشاعر الجميلة" لرؤوف توفيق، والأعمال الكاملة

لسامي السلاموني، التي اعتبرتها كنزاً ثميناً لأنها تضم تجربة السلاموني النقدية كلها، وهي تجربة خصبة وثرية، بالإضافة إلى كونها تضم حشداً كبيراً من الأفلام القديمة والحديثة التي تناولها بالنقد، ومما استوقفني في السلاموني مقولته أنه لا يجيد حرفة سوي مشاهدة الأفلام والكتابة عنها، ما يعني الانعتاق للعمل النقدي. والحقيقة أني كنت أحسده، وأحسد كل الذين حرفتهم "مشاهدة الأفلام والكتابة عنها"، فمشاهدة الأفلام متعة والكتابة عنها متعة أكبر.

وتلك الحقيقة كانت دافعي الأول للقراءة في كتب السينما بعامة والنقد السينمائي بنحو خاص. فالسؤال الذي كنت أبحث له عن إجابة هو: كيف أشاهد الأفلام وكيف أكتب عنها؟ ولكي أصل إلي هدفي كنت أحرص علي مشاهدة الأفلام بنفسي ثم القراءة عنها من قبل آخرين (النقاد)، وأحياناً كنت أقرأ عن الفيلم أولاً ثم أشاهده بعد ذلك، ففي الحالة الأولي كنت أحاول أن أفهم ما شاهدته، وفي الحالة الأخيرة كنت أحاول أن أفهم ما قرأته.

ونظراً لعدم وجود دوريات سينمائية متخصصة، فكنت أقرأ الصفحات السينمائية التي كانت موجودة في بعض المجلات الأدبية والثقافية مثل إبداع القاهرية، والدوحة القطرية، ودبي الإماراتية، وهي إصدارات شهرية كانت تحرص على تقديم الجديد، لكني ارتبطت أكثر بصحيفة القاهرة الأسبوعية التي تصدر عن وزارة الثقافة المصرية، وكانت تفرد أكثر من صفحة للنقد السينمائي، وأذكر أني كنت أتابع بانتظام مقالات أ. ماجدة خير الله، وأ. رفيق الصبان، وأ. محمود قاسم، ود. وليد سيف، وكانت خير الله تجيد الكتابة عن الأداء التمثيلي للفنانين فمثلا كانت تري أن أحمد السقا مثل القمر، جسم معتم لكنه يعكس الإضاءة على الممثلين الذين يعملون معه فيتألقون أكثر منه كما حدث مع مصطفي شعبان في فيلم "مافيا"، ومع عمرو واكد في فيلم "إبراهيم الأبيض"، ومع خالد النبوي في فيلم "الديلر"، ومصداقية هذه الملاحظة تنبع من أن كل هؤلاء قدموا أفضل أدوارهم مع السقا بالرغم من علامات الاستفهام الكثيرة التي تحيط دائماً بأداء هذا الأخير.

وتميز الصبان بأنه كان يكتب للسينما والمسرح، كما كان قاسم يكتب في السينما وفي الأب، وهي مسألة لم تكن محل نقد من جانبي بقدر ما كانت محل إعجاب، لأن التخصص الدقيق في مجال الفنون، خاصة الجماهيرية منها، لا يأتي، غالباً، في صالح هذه الفنون، فالناقد الذي يمارس أكثر من لون من الكتابة يكون أكثر قدرة علي التعبير عن أفكاره ومن ثم علي توصيل رسالته إلي الجماهير، خاصة إذا نجح في الاستفادة من مخزونه المعرفي الذي حصله من هذه المجالات علي اختلافها وتنوعها.

وكان سيف، في رأي، يتمتع بميزتين، أولاهما أنه كان يحاول أن يتجاوز الرؤية الأدبية التي كانت تهيمن على النقد السينمائي في مصر بأن يبتعد في نقده من قصة الفيلم ويقترب أكثر من اللغة البصرية التي تعبر عن هذه القصة، وهو مطلب كان يردده معظم النقاد، لكنهم كانوا بعيدين عن تحقيقه في ممارساتهم النقدية الفعلية. والشيء الثاني كان تصديه للكتابة عن أفلام وصفت بكونها رديئة لتدني مستواها الفني بالرغم من نجاحها الجماهيري الكبير مثل فيلم "عبده موتة"، الذي كتب عنه رغبةً في الوقوف علي أسباب هذا النجاح.

وكنت أري دائماً أن الكتابة النقدية في شكلها الصحفي، بالرغم من انتشارها الواسع، لا تفي بحق الفيلم، لأنها، بحكم طبيعتها، تأتي قصيرة ومجتزأة ولا تستطيع الإحاطة بالعمل ككل، لأن السينما عمل جماعي ذو عناصر متعددة، يحتاج كل منها إلي كتابة، بل دراسة مستقلة ومتخصصة.

ومن هذا المنطلق كنت ضد فكرة "الناقد العليم" الذي ينبغي أن يتناول الفيلم من كل جوانبه، السيناريو والحوار والإخراج والتمثيل والموسيقي والديكور والمونتاج والتصوير والإضاءة، بالإضافة إلي الرؤية والمضمون من حيث كونه سياسياً أو اجتماعياً أو نفسياً أو تاريخياً أو فلسفياً.

وهذه النظرة الشمولية، غير الواقعية، هي التي جعلت معظم النقاد يقعون في الحرج خشية أن يُتهموا بنقص المعرفة، فيضطرون إلى استخدام عبارات فضفاضة لا تميز العمل موضوع النقد فقط، ولكن يمكن أن تنسحب إلي أعمال أخري شبيهة ولو من بعيد، من قبيل "الموسيقى كانت مناسبة للجو النفسي للشخصيات" أو " تميز الفيلم بضخامة الإنتاج" أو "السيناريو كان يعاني من الترهل" أو "الأداء التمثيلي كان موفقا" أو "الديكور كان مبهرا" أو "الإضاءة جاءت في خدمة الأحداث"...إلخ. وهي عبارات معيارية تنطوي على حكم قيمي يفتقر إلي أساس التقييم.

واعترف أن كتاباتي النقدية، في مرحلة الكتابة، لم تسلم من هذا العيب، لكني كنت أحاول بقدر ما أستطيع التقليل من هذه العبارات مع إيجاد المسوغ الفني والجمالي للأحكام التي تتضمنها. كما أني أعفيت نفسي من التمسك بلقب "الناقد السينمائي" لأني أكتب عن السينما من منظور تخصصي في الفلسفة وعلم الجمال، وهو مجال نظري يسع كل ما هو فن وإبداع، والسينما، بالرغم من مكانتها الخاصة في نفسي، تأتي ضمن اهتماماتي الأخرى الكثيرة حول الفلسفة والأدب والمسرح والفنون التشكيلية. وبهذا المعني أكتب عن السينما من منظور يُعني بالمضمون الفكري للأفلام أكثر من أي شيء أخر يخص الفيلم.

ومثل هذه الكتابة تستمد مشروعيتها من الطبيعة الخصبة لفن السينما الذي يمكنه أن يستوعب مجالات عديدة لا تنتمي للسينما بالمعني الدقيق مثل علوم النفس والاجتماع والفلسفة والتاريخ والأدب والنقد الثقافي. وهي مجالات من شأنها أن تلقي بأضواء جديدة على الأفلام بجانب النقد السينمائي الخالص. وهي مسألة تنقلنا إلي المرحلة الأكاديمية وعلاقتها بالسينما في حياتي.

الدراسة الأكاديمية:

عندما أنهيت رسالتي في الماجستير، بعد خمس سنوات من البحث، وكان عنوانها "مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية عند جادامر" كتبت في الخاتمة أنني أسعي إلي تحويل الفلسفة التي تعتمد علي "المفهوم" إلي فلسفة تعتمد علي " الصورة" ولم أكن أقصد وقتها الصورة السينمائية، لكني كنت أقصد الصورة الذهنية، أي أن أجعل من النص الفلسفي نصاً أدبياً يحتوي علي الحكي (السرد) ويستعين بالاستعارة والمجاز للتعبير عن مضمونه، وكان دافعي لهذا التفكير هو صعوبة النص الفلسفي وبعده عن

القارئ العادي، وهي الفكرة التي طورتها فيما بعد، في كتابات عديدة، فيما يُعرف ب " فلسفة الحياة اليومية".

وبالرغم من ذلك، فإن عشقي للسينما جعلني أفكر في أن يكون موضوع رسالتي في الدكتوراه حول السينما، ولأن تخصصي الدقيق كان علم الجمال، فقد فكرت أن يكون الموضوع متعلقاً بجماليات السينما، وظلت مشكلتي أن العنوان فضفاض، والدكتوراه تحتاج إلي تحديد أكثر. وفي ظل غياب الدوريات المتخصصة، ومع انتشار الكتابات الصحفية بسلبياتها التي أشرنا إليها، اتجه اهتمامي إلي الكتب المترجمة للبحث عن كتابات منهجية تتناول السينما كعلم. ومن هذا المنطلق كونت مكتبة سينمائية زاخرة بنظريات السينما ومناهجها، باللغتين العربية والإنجليزية، وعكفت علي القراءة طويلا من أجل إعداد خطة الرسالة.

ومن أهم ما قرأت "علم جمال ونفس السينما"(بجزئيه) لجان ميتري، و"علم جمال السينما" لهنري آجيل، و"الصورة – الحركة" لجيل دولوز، ومؤلفات كريستيان ميتز الثلاثة حول سيميوطيقا السينما "لغة الفيلم" و "الدلالة الخيالية" و "اللغة والسينما"، غير أن الكتاب الذي فتح لي آفاقاً واسعة لموضوع الرسالة كان "نظريات الفيلم الكبرى" لدادلي أندرو، لأنه تناول أهم نظريات الفيلم، ثم اختتم الكتاب بتساؤل حول مدي إمكانية الجمع بين السيميوطيقا (علم العلامات) والفينومينولوجيا (علم وصف ظواهر الشعور) في مقاربة السينما كمنهجين متكاملين بالرغم من كونهما يبدوان متعارضين؟. وقد التقطت هذا التساؤل، وكأنى عثرت علي كنز، وجعلت منه إشكالية للرسالة، وصغت خطة الدراسة علي هذا الأساس بحيث كان العنوان "جماليات السينما بين السيميوطيقا والفينومينولوجيا" إلا أن المشرف طلب مني تعديلاً في العنوان، بدا بسيطاً بالنسبة له لكنه لم يكن كذلك بالنسبة لي، هو أن استبدل بكلمة "السينما" كلمة "الصورة" ليصير العنوان "جماليات الصورة في السيميوطيقا والفينومينولوجيا"، وكان مبرره أن قسم الفلسفة سبق وأن رفض خطة من قبل عن السينما، لأنها لا تنتمي إلي الفلسفة أو الأدب وأن الموافقة سوف تكون مرهونة بالاستعانة بمشرف مشارك من معهد السينما بأكاديمية الفنون، وأنه من الأفضل أن يكون الإشراف من داخل القسم. وبالرغم من أن الموضوع كان صادماً لي في البداية إلا أني، بعد تفكير، اعتبرته ميزة، لأنه يُعد فرصة ذهبية لدراسة الفنون البصرية كلها، لا فن السينما فحسب، بنحو منهجي متعمق ما من شأنه أن يؤهلني للكتابة النقدية في أكثر من مجال فني، وهو ما تحقق فيما بعد.

فقد قسمت الرسالة إلي قسمين، أحدهما للصورة الساكنة وتناولت فيه فنون التصوير والرسم الزيتي والعمارة، والثاني تعلق بالصورة المتحركة وتناولت فيه فنون التلفزيون والمسرح والسينما، وكان تحدياً كبيراً أن أتناول في كل مرة فن من الفنون من وجهتي نظر مختلفتين، واحدة سيميوطيقية والأخري فينومينولوجية، ما جعل لجنة المناقشة تصف الرسالة بأنها بمثابة ثلاث رسائل مجتمعة. وكان منهجي أن أبحث عما هو فينومينولوجي في السيميوطيقا، وعما هو سيميوطيقي في الفينومينولوجيا، وقد توصلت من خلال البحث إلي طريق ثالث يمكن تسميته الفينومينولوجيا السيميوطيقية أو السيميوطيقا الفينومينولوجية، وقد اكتشفت أن النهج الأول قد اتبعه منظّر إنجليزي في

مجال التليفزيون اسمه لانيجان، وأن النهج الأخير اتبعته منظّرة أمريكية معاصرة في مجال السينما اسمها سوبشاك.

وطالبت في الرسالة بتعميم المنهج بحيث يتناول كل الفنون، كما لاحظت أن الفكرة العامة لهذا اللون من التحليل تشبه كثيراً ما أسماه د. زكي نجيب محمود " القراءة الثانية"، وهو طريقة في مقاربة النصوص الأدبية يقوم الناقد بمقتضاها بقراءة العمل مرتين، الأولي (تشبه القراءة الفينومينولوجيا) وفيها يتعاطى الناقد مع العمل بشكل كلي ويترك نفسه للتفاعل الذاتي الوجداني معه، والقراءة الثانية (تشبه القراءة السيميوطيقية)، وفيها يتوقف الناقد عند تفاصيل العمل ويحاول فك رموزها عقلياً للكشف عن الدلالة، وظللت محتفظاً بهذا المنهج المتكامل في معظم كتاباتي فيما بعد، ليس هذا فحسب بل إني استلهمت من روح هذه الفكرة منهجاً تحليلياً أسميته "القراءة المزدوجة" وفيه أطرح أي موضوع أو عمل إبداعي من زاويتين، بحيث أضع نفسي، كناقد، مرة في زاوية أو اتجاه ومرة في زاوية أخرى أو اتجاه معاكس، بحيث أري العمل في ضوءين مختلفين، ومما كتبت في هذا السياق مقالي "قراءتان لفيلم حرب كرموز.. من عين المتفرج ومن عين الناقد" ومقالي "فكرة الاستعمار بين الاتجاه الإسلامي والاتجاه العلماني" ومقالي "أدب التطهير العرقي.. من زاوية الضحية ومن زاوية الجلاد".

عين على السينما (مرحلة الإنتاج):

بعد حصولي علي الدكتوراه عام ٢٠١٤ طبعت الرسالة في كتاب صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ٢٠١٥ يحمل العنوان نفسه "جماليات الصورة في السيميوطيقا والفينومينولوجيا" وكنت قد طبعت رسالة الماجستير في كتاب صدر عن دار التنوير اللبنانية عام ٢٠٠٩، ومنذ مناقشتي الماجستير عام ٢٠٠٥ وأنا متأثر بفيلسوف التأويل، الألماني المعاصر، هانز جيورج جادامر، فكتبت عدداً كبيراً من المقالات والدراسات الفلسفية التي كانت تدور معظمها حول قضايا القراءة والتأويل، وقد جمعت بعضها في كتاب نشرته علي نفقتي الخاصة عام ٢٠١٩، تحت عنوان "أطياف جادامرية.. تأملات في الفكر الغربي المعاصر" ، وباقي الدراسات قيد الطبع.

غير أن السمة المميزة لهذه الفترة أني نشرت مقالات عديدة في فنون مختلفة مثل الشعر والقصة والمسرح والتلفزيون والفن التشكيلي عدا السينما، التي ظلت حلماً يراودني طيلة هذه السنوات. وبالرغم من أني نشرت مقالاتي في صحف ومجلات عدة، ورقية وإلكترونية، مثل الخيال ومسرحنا وميريت المصرية، والجديد والعرب اللندنيتين، وأنحاء السعودية، والمثقف الأسترالية والمجلة الثقافية الجزائرية، غير أني لم أقدم علي الكتابة للسينما إلا في مرحلة متأخرة عندما أرسلت مقالي "جماليات الدراما البوليسية.. تجربة يوسف الشريف في أربعة أعمال" إلي مجلة الجديد الشهرية فإذا بي أجدها منشورة بعد أسبوعين في صحيفة العرب الأسبوعية في صفحة كاملة، وتكرر الشيء نفسه عندما أرسلت مقالي "ظاهرة اعتزال الفنانات بين الفن والدين" إلي "الجديد" فوجدته منشورا في "الجديد" ثم في "العرب" ما أسعدني بشدة وشجعني علي الكتابة في السينما، فكتبت

عن فيلم "حرب كرموز" وفيلم "جريمة في الإيموبيليا" وقت عرضهما، وأرسلت الأول للجديد والأخير للعرب، إلا أن كلاهما لم يُنشر.

وعندما رجعت إلي الصفحات السينمائية في الإصدارين، لاحظت أن الأستاذ أمير العمري يكتب فيهما بانتظام، فاتصلت بأحد أصدقائي من الكتاب الصحفيين الذين لهم صلة بالإصدارين وقلت له أن مقالاتي السينمائية لم تُنشر بينما هناك ناقد محتكر للنشر فيهما اسمه أمير العمري، فضحك صديقي وقال لي أن الأستاذ أمير هو المسؤول عن هذه الصفحات السينمائية، وهو الذي يحدد ما يُنشر وما لا ينُشر، فطلبت منه تليفونه، لكنه نصحني بأن يكلمه هو، عني، أولاً عندما تسنح الفرصة لأن الأستاذ أمير مشغول هذه الأيام.

وبالرغم من أني، بشهادة المحيطين، إنسان صبور ولا أحب الإلحاح وأدع الأمور حتى يحين وقتها، إلا أن الفضول جعلني أبحث علي الإنترنت عن الأستاذ أمير العمري، لأكتشف أني أمام قامة سينمائية كبيرة في مجال النقد والصحافة الفنية، وأنه تقلد أكثر من منصب. فقد شغل منصب رئيس جمعية نقاد السينما المصريين في الفترة ما بين عامي 2003 و2011، ورئيس تحرير مجلة السينما الجديدة عامي 2002 و2003، وكان مديراً لمهرجان الاسماعيلية السينمائي للأفلام الوثائقية والقصيرة في دورته لعام 2001، كما أنه عضو بلجان التحكيم في عدد من المهرجانات السينمائية المحلية والدولية. وفوق هذا وذاك له إنتاج نقدي يقارب الثلاثين كتاب، وقبل أن أتساءل عن سبب جهلي بهذه الشخصية الهامة في مجال السينما الذي أغرمت به، اكتشفت أيضاً أني احتفظ له في مكتبتي بأكثر من كتاب، غير أنه لم يتح لي قراءتهم كما كان يحدث معي كثيراً عندما كنت أشتري كتباً ذات أهمية خاصة وأؤجل قراءتها لحين توفر الوقت المناسب، غير أني، غالباً، أنساها فتضيع في زحمة الكتب التي احتفظ بها بغير ترتيب أو تنظيم.

لكن ما أسعدني حقيقة هو اكتشافي لمجلة "عين على السينما" الإلكترونية، وإن جاء متأخراً، ومعرفتي أن الأستاذ أمير هو رئيس تحريرها، وقتها فكرت أن أكتب له مباشرة علي إيميل المجلة دون انتظار رد صديقي الذي وعدني أن يصلني به، فأرسلت مقالي "قراءتان لفيلم حرب كرموز"، وتوقعت أن أنتظر كثيراً حتي أعرف مصير المقال، لكني فوجئت، بعد أيام قليلة برسالة رقيقة من الأستاذ أمير علي إيميلي الخاص، يشكرني علي المقال، الذي وصفه بكونه مقالاً عظيماً، ويبلغني بأنه تم نشره بالفعل، وأنه يأمل في أن يستمر التعاون بيننا. وهو رأي اعتبره، دون مبالغة، شهادة ميلاد جديدة لي كناقد سينمائي، خاصة عندما رجعت إلى المجلة ورأيت اسمي تحت صورة أميره كرارة بطل الفيلم، وهي لحظة فارقة حلمت بها كثيراً، أن أجد اسمي بجوار صور النجوم وأفيشات الأفلام، لأن، كما ذكرت، عالم السينما ساحر والكتابة عنه فرصة ذهبية للمشاركة في معجزات هذا السحر.

ومنذ ذلك التاريخ، توالت مقالاتي النقدية التي كنت أرسلها بمعدلات شبه منتظمة على مدار السنوات الثلاث الماضية، ما أكسبني ثقة أكبر في مضمار الكتابة النقدية السينمائية، وصار لدي رصيد معقول أعمل علي جمعه في كتاب سيصدر قريبا إن شاء الله.

وفي هذا السياق، لا يمكنني أن أنسي تلك الروح الجميلة التي كان يتعامل بها أستاذ أمير، والمواقف الطريفة التي لا تخلو من الجدية، ما يضفي على العلاقة طابعاً إنسانياً من نوع خاص. فأنا لم ألتق بالأستاذ أمير علي الحقيقة، لكني تواصلت معه علي صفحات التواصل الاجتماعي، أحياناً علي الخاص وأحياناً علي العام، بالإضافة إلي أني صرت من قرائه المتابعين لكتاباته بانتظام، واستفدت كثيراً، ولم أزل، من مقالاته النقدية وآرائه الجريئة حول قضايا الفن والثقافة. وكان أهم ما يميز أستاذ أمير أنه يحرص على التواصل مع الكاتب والتحدث إليه بكل صراحة ووضوح، فيشرح أسباب عدم النشر، ويطلب التعديل، إذا ارتأى ذلك، في حالة قبول النشر، كما أنه يحرص على تذكير الكاتب بشروط النشر التي ينبغي مراعاتها.

فأذكر أنه نشر لي كل مقالاتي التي أرسلتها إلى "عين على السينما" عدا مقالتي حول فيلم "الفيل الازرق٢"، وكتب لي علي الخاص، خلافاً لمعظم رؤساء التحرير الذين يرفضون النشر دون إبداء الأسباب، وقال إن من شروط النشر في المجلة عدم نشر أكثر من مقال حول نفس العمل وأن هذا الفيلم تحديدا نُشر عنه مقالان، وطالبني بالرجوع إلي أرشيف المجلة قبل إرسال المقالات، فرددت أني رجعت بالفعل لكني لم أكن أعرف هذا الشرط. وقمت بنشر المقال في صحيفة أنحاء السعودية ونقلته إلى صفحتي علي الفيس بوك، لكن الطريف أن الأستاذ أمير اختلط عليه الأمر، فعلق علي المقال قائلاً، فيما أذكر، "هو احنا مش نشرنا لك المقال بتنشره تاني ليه" وقبل أن أذكّره بأن المقال لم ينشر في "عين علي السينما" تدارك هو الأمر ومسح التعليق.

وفي واقعة أخرى نشرت مقالا حول فيلم "صندوق الدنيا" في صحيفة "القاهرة"، وكانت قد نشرت لي من قبل مقالي حول فيلم "جريمة في الإيموبيليا" الذي سبق وأن أرسلته للعرب ولم تنشره، وعندما قرأه الأستاذ أمير علي صفحتي علق بروح دعابة لطيفة قائلا "هو انت اتخليت عننا ولا إيه؟.. طيييب". وكتبت له أني لم أكن لأتخلى عن "عين على السينما" لكن تربطني علاقة طيبة بصحيفة القاهرة ورئيس تحريرها، كما هو الحال بالنسبة لعين على السينما ورئيس تحريرها.

وبمناسبة الحديث عن صحيفة "القاهرة"، أذكر أن كان للأستاذ أمير رأي سلبي فيها، كتبه علي صفحته بالفيس بوك، بكل صراحة ووضوح، وكان فحواه، علي ما أذكر، أن الصحيفة تستغل شباب الكتاب عن طريق إغرائهم بالمال ولا تقدم ثقافة حقيقية، وأعتقد أنه كان يتحدث عن فترة ماضية من عمر الصحيفة، والحقيقة أني كنت قارئا جيد للصحيفة لسنوات عديدة وقد استفدت من كتّابها كثيراً في السينما وغير السينما كما سبق وأن ذكرت في هذا المقال، لأني كنت أتعاطى معها بمعزل عن سياقها التاريخي الذي أجهله، وهنا ثار في ذهني تساؤل عن مدي مصداقية المصادر الثقافية والفنية التي تسهم في تشكيل وعي المتلقي بالرغم من الظروف السياسية والاجتماعية المتحيزة التي تحيط بهذه المصادر، بل تطرق تساؤلي إلي أمور أخري فردية ، لكنها شائعة ولا تقل إشكالية في السياق الأخلاقي للعملية الإبداعية، كأن يقدم المبدع رسالة أخلاقية في العمل بينما يضرب هو عرض الحائط بكل القيم الأخلاقية علي مستوي الممارسة الذاتية!

وكان رأيّي أن الثقافة عموماً والفنون بنحو خاص، لأنها تشبه الكائن الحي، فهي تملك القدرة على مخاطبة الناس في كل زمان ومكان بفضل لغتها وأدواتها التعبيرية الخاصة. ولهذا السبب، يبدأ العمل متحيزاً أي خادماً لأغراض سياسية أو اجتماعية أو ذاتية لدى المبدع في ظل ظروف النشأة، لكنه يتحول بعد ذلك، بفضل لغته، إلى كيان موضوعي يمكنه أن يخاطب الأجيال الجديدة التي لم تعاصر الأعمال في بداياتها المؤدلجة، وأن يكتسب مصداقيته من اتساقه الذاتي وجمالياته الخاصة. فالأغاني التي تمجد النظام والأفلام ذات الدعاية السياسية، شئنا أم أبينا، تلعب دوراً مؤثراً في تشكيل الوعي والوجدان لدي الأجيال الجديدة، وربما كان هذا هو السبب في ظهور مجالات معرفية معاصرة تعني بالنقد الثقافي، ومهمتها تحليل الخطاب، أيا كان، للكشف عن الرسائل المضمرة داخل الأعمال الأدبية والفنية.

وكنت أود أن أنقل للأستاذ أمير هذا الرأي على صفحته رداً على منشوره حول صحيفة القاهرة، لكني آثرت أن أكتبه في مقال مستقل نشرته في صحيفة المثقف الإلكترونية تحت عنوان "الثقافة بوصفها كائنا حيا"، ثم أعدت نشره في مدونتي الخاصة "فيلسوف الحياة اليومية" بعد أن عدلت العنوان ليكون "الثقافة بين مثلية ميشيل فوكو ورومانسية عبد الحليم حافظ".

أما بالنسبة للأموال التي ذكر الأستاذ أمير أن الصحيفة تغري بها شباب الكتّاب، فقد نشرت فيها خمس مقالات ولم أتقاض عنها أي مقابل، لأن الصحيفة تدفع مقابلاً ضئيلاً، ولأني كنت أبحث عن المجد الأدبي لا الثراء المادي، وفي كل الأحوال، تظل سعادتي بأني أصنع شيئاً أحبه هي المقابل الأغلى، الذي يستحق عناء الكتابة.

وفي سياق آخر، عندما أرسلت مقالي حول فيلم "قائمة شندلر" كتب لي الأستاذ أمير علي الخاص ما الذي يمكن أن يضيفه مقال جديد عن فيلم كتب عنه وقرأ العالم كله منذ زمن بعيد؟ واعترف بأنه لم يقرأ المقال بعد، لكنه يطرح تساؤلاته من واقع أن معظم النقاد في الفترة الأخيرة بات يكتب عن الأفلام القديمة حتى صارت "عين علي السينما" وكأنها أرشيف للأفلام!

وكتبت له وقتها أن الكتابة عن الأفلام القديمة أمر مشروع، إذا ما كان الكاتب لديه رؤية جديدة للعمل تتناسب والتغيرات التي حدثت في المجتمع وفي ذائقة المتلقي، وأن المسافة بين زمن عرض الفيلم وزمن مشاهدته والكتابة عنه، كلما كانت طويلة كانت قادرة على منح الناقد الفرصة لقراءة العمل بنحو مختلف. وبهذا المعني لن تكون "عين على السينما" مجرد أرشيف، بأي حال من الأحوال، بقدر ما ستكون مجالاً خصباً لإعادة التأويل والفهم المعاصر للأعمال التي مضت عليها أزمنة طويلة.

وأذكر أن المقال مضي علي إرساله مدة طويلة علي غير المعتاد ولم يُنشر، فظننت أنه لم يعجب رئيس التحرير فكتبت له أن يخبرني صراحة إذا لم يكن ينوي نشر المقال حتي أنشره في مكان آخر، ولم يجب علي رسالتي في حينها، لكني وجدت المقال منشوراً في اليوم التالي وبجانبه مقال آخر للأستاذ أمير حول الفيلم نفسه، وكان مقالاً مهماً ومتعمقاً أراد أن يبرز فيه البعد الدعائي الصهيوني للفيلم، ومن خلال تحليل الدعاية التي صاحبت

إنتاج الفيلم وتشريح الخطاب المضلل الذي عمل علي تضخيم أسطورة المحرقة من أجل كسب تعاطف العالم مع قضية الوجود اليهودي غير المشروع، بينما دار مقالي حول الأبعاد الجمالية والفكرية للفيلم في سياق سينما ستيفن سبيلبرج التي تعكس اهتماماً واضحاً ببحث الإنسان عن الأمان في ظل عالم ملئ بالوحوش الكاسرة، علي الحقيقة أو المجاز، التي لا ترحم.

وحسناً فعل رئيس التحرير، عندما نشر مقالين متجاورين حول فيلم واحد، لأن في ذلك إثراء للعمل من ناحية، ومنح المتلقي الفرصة كي يفهم العمل من أكثر من زاوية من ناحية أخرى. وهي مسألة من شأنها أن تجعل رئيس التحرير يعيد النظر في الشرط المتعلق بعدم نشر أكثر من مقال نقدي عن عمل واحد، فليس هناك ما يمنع من نشر العديد من المقالات، مهما كان عددها كبيراً، حول العمل نفسه، بل ليس هناك ما يمنع من نشر أكثر من مقال حول عمل واحد للناقد نفسه، إذا كانت هناك إضافة جديدة أو مراجعة لأفكار قديمة، خاصة أن الصحيفة إلكترونية ويمكنها أن تستوعب عدداً كبيراً من المقالات مهما كانت غزارتها أو تنوعها.

وأعترف بأن رئيس التحرير كان مرناً جداً، وسريع الاستجابة، فقد قرأت العديد من المقالات المهمة التي تناولت أفلاماً قديمة في الفترة الأخيرة علي موقع "عين علي السينما"، وكلها أفلام كانت تستحق فعلاً إعادة القراءة، كما أن المبدأ نفسه مكنني من نشر العديد من المقالات التي كتبتها أثناء فترة العزل المنزلي حين إصابتي بالكورونا، وكانت تدور كلها حول أفلام مضي عليها زمن، لكنها كانت تحمل من القيمة ما يجعلها متجاوزة للزمن، أو مؤهلة لإعادة القراءة، مثل "شاوشانك"، "جزيرة شاتر"، "حياة باي"، "كشف المستور".

وكما كان رئيس التحرير مرناً في السماح بنشر مقالات حول الأعمال القديمة، فقد كان مرناً أيضاً عندما سمح لي بنشر مقالي حول فيلم "خان تيولا" بالرغم من وجود مقال آخر، للأستاذ عبد المنعم أديب، كان منشوراً حول الفيلم نفسه قبل إرسال مقالي، وأذكر أني كنت قد كتبت لأستاذ أمير أني أعرف أن هناك مقالا سبق نشره علي الموقع حول نفس الفيلم، وأني أرغب في نشر مقالي لأني أتناول الفيلم من زاوية مختلفة، وقد استجاب مشكوراً لطلبي وتم نشر المقال سريعاً.

والحقيقة أن قضية ماذا يكتب الناقد وكيف ينشر؟ لا تخص "عين على السينما" وحدها، لكنها تخص الحالة النقدية في مصر والعالم العربي عموماً.

فالكاتب الحر، الذي لا يرتبط بتعاقد مع صحيفة أو مجلة، مثلي يكون، وللمفارقة، أقل حرية في الاختيار والنشر. والسبب في ذلك أن الصحيفة لن تنشر لكاتب من خارجها إلا ما هو جديد مهما بلغت عبقرية كتاباته، والجديد هنا لا يتعلق بالرؤية بقدر ما يتعلق بالموضوع، فأن تكتب عن فيلم جديد برؤية قديمة خير من أن تكتب عن فيلم قديم برؤية جديدة!

والمسألة في الحقيقة تحدث حتى مع الكتّاب المحترفين الذين يكتبون بانتظام، بمقابل، ولهم مساحة مخصصة في الصحيفة أو المجلة، فالعمل السينمائي، بصفة خاصة، يمثل

حدثاً في ذاته، خاصة إذا كان لكبار النجوم أو المخرجين، الذين هم في الغالب معدودون على أصابع اليد الواحدة. وهو حدث يوازي في أهميته الأحداث السياسية والرياضية التي ينتظرها الناس طويلاً. وبهذا المعنى غلبت على الكتابات الروح الصحفية، بحيث تهتم في معظم الأحيان بأمور خارج نطاق العمل في ذاته لتنصب على ظروف الإنتاج والتمثيل وما دار وراء الكواليس، وتعليقات النجوم وملابس النجمات، كما تتحول الكتابات التي تتناول العمل إلى مقالات انطباعية تمجد العمل أو تهاجمه. يحدث ذلك لأن الكتابة النقدية تتحول إلى سوق، أو موسم، لعرض البضائع النقدية، وفي ظل هذا المناخ يتسابق النقاد للفوز بسبق النشر عن الفيلم المنتظر، وهذا السبق لا يتحقق إلا للكتاب الذين يتخذون من النقد مهنة، لأن لديهم ميزة مشاهدة الأفلام قبل عرضها العام من خلال العروض الخاصة أو المهرجانات.

والحقيقة أن الحركة النقدية إذا اعتمدت فقط، على هذا اللون من الكتابة فإنها ستفقد منجزاً نقدياً مهماً جداً يكتبه الهواة، بالمعني المهني، الذين لا يدخلون السباق الموسمي، ولا يمتهنون العمل الصحفي الذي يتأسس علي الخبر ونموذجه "الرجل الذي عض الكلب!" وإنما يميلون أكثر للكتابة الحرة التي تقوم على التأمل الهادئ العميق، ودافعهم هو حب السينما ولذة الكتابة، كما أن اختياراتهم تقوم علي المزاج الشخصي والتفضيل الذاتي للأفلام، ما يجعل من النقد إبداعاً ثانياً أو موازياً للعمل السينمائي.

إن ارتباط الحركة النقدية بسوق عكاظ السينمائي، موسم النجوم، جعل النقاد يعزفون عن تناول الكثير من أفلام الشباب ونجوم الصف الثاني، الذين لا يجدون لهم مكاناً في السوق الموسمية الكبيرة، ما من شأنه أن يسقط أفلاماً كثيرة جيدة من ذاكرة السينما.

والحقيقة أن عدم ارتباط "عين على السينما" بمواسم سينمائية محددة أو بلون معين من الكتابة جعلها تفتح الباب واسعاً أمام الهواة والمحترفين، الشباب والكبار، الصحفيين والأكاديميين، بحيث صارت متنفساً كبيراً لكل محبي السينما الذين لديهم الرؤية والقدرة على التعبير عن رؤاهم. وبهذا المعني استطعتُ أن أكتب عن أفلام مغمورة مثل فيلم "١٢٢" و"حملة فرعون" وعن نجوم الصف الثاني مثل نضال الشافعي الذي كتبت عنه ثلاث مقالات حول أفلامه "ضغط عالي"، "خان تيولا"، " زنزانة ٧".

وفي السياق نفسه، أتاحت "عين على السينما" الفرصة للكتابة عن المسلسلات بجانب الكتابة للسينما وعياً من القائمين عليها بأهمية الدراما التليفزيونية، عربياً وعالمياً، خاصة في ظل انتشار منصات العرض التليفزيوني، التي يمكن مشاهدتها على الموبايل، في أي وقت وأي مكان، ومن المنطلق نفسه نشرت مقالي حول مسلسل "كوفيد ٢٥". كما رحبت بالكتابة الذاتية كما تبدت في بعض مقالات أ. محمود عبد الشكور، والكتابة الفلسفية كما في مقالات أ. محمد الغريب، والكتابة الأكاديمية كما نجدها عند د. نور الدين أفاية، بالإضافة إلى ترجمات أ. رشا كمال ذات الأهمية النظرية وكتابات أ. محمد كمال الشابة الواعدة.

وقد عبّرت المجلة عن توجهها المنفتح على كل ألوان الكتابة من خلال تصميم الموقع نفسه الذي يحتوي على صفحات لنقد الأفلام، العربية والأجنبية، وللآراء الحرة،

والدراسات، والشهادات والذكريات، والكتب السينمائية، وإن كنت اقترح تخصيص صفحة مستقلة للترجمات، بحيث لا تكون تابعة لصفحة الدراسات، التي تتضمن مقالات عربية ومترجمة في الوقت نفسه.

وأخيراً، يمكنني أن أقول إني لم أكتب هذا المقال رغبة في الحديث عن نفسي، ولا مجاملة للأستاذ أمير العمري رئيس تحرير "عين علي السينما"، وإنما كتبته بكل صدق كشهادة تاريخية أوضّح من خلالها كيف يمكن لمجلة سينمائية أن تصنع ناقداً؟ فقد نشرت أولي مقالاتي النقدية فيها بعد أن بلغت الخمسين!

مختارات من الدراسات والمقالات التي نشرت في الموقع

مستقبل السينما في عصر الوسائط المتعددة

بقلم: ممدوح شلبي
ناقد من مصر

مقدمة

منذ اكتشاف الفيديو واستخدامه على نطاق واسع من قبل الهواه لتصوير افلام سينمائية ثم ظهور الكاميرا الديجيتال مع امكانية اتمام جميع اعمال المونتاج والميكساج باستخدام جهاز الكومبيوتر، ثم امكانية عرض الافلام مجانا من خلال مواقع الكترونية مجانية مثل اليوتيوب، حتى أصبح العالم على مشارف عصر جديد للسينما ان لم يكن قد بدأ بالفعل وتجاوز كل التوقعات.

حيز الافلام المحملة على شبكة الانترنت يتزايد كما يتزايد صناع هذه الافلام. وهم في سباق يومى من اجل تجويد تقنيتهم السينمائية. ولا شك ان تأثير ذلك على السينما التقليدية بدا قاتلا – تماما مثلما تم اكتشاف السينما نفسها حيث محت الدور الريادى الذي كان المسرح يمثله.

إن عصرا جديدا قد بدأ. وحتى مهرجانات السينما أصبحت تفسح المجال لافلام الديجيتال، وتخصص لها جوائز واحتفاليات، بل ان مخرجي أفلام من المشاهير، لجأوا الى هذا الوسيط الجديد، دفعهم الى ذلك ان حساسية الكاميرا للضوء تسمح لهم بالتصوير على الاضاءة العادية دون أن يخل ذلك بجودة الصورة. كما أنهم لم يعد يهمهم الميزانيات والاحتكارات السينمائية التي تقودها مجموعة من شركات الانتاج والتوزيع السينمائي في كل البلدان- تلك الاحتكارات التي كانت ومازالت تمثل عائقا امام الانتاج السينمائي الفني- إن تقنية الكاميرا الديجيتال رائعة ومازال التطوير مستمرا بأسلوب القفزات وعما قريب سيحصل المستخدمون على إضافات هائلة لهذه التقنية التي أصبحت تنافس الفيلم الضوئى (السلولويد) الذي بلا شك يلفظ أنفاسه الأخيرة تحت وقع الضربات المتلاحقة للافلام الديجيتال.

ان تطويرا موازيا يتعلق بسرعة تحميل الأفلام عبر شبكة الانترنت قيد الانجاز فمن المعروف أن الكابلات الضوئية في حال استبدالها بالكابلات النحاسية الحالية التي تنقل المعلومات من شبكة الانترنت فان ذلك سيقضى نهائيا على جميع مشاكل هذا الوسيط

العظيم لأن الكابلات الضوئية تنقل إضعاف المعلومات التي تنقلها الكابلات النحاسية بما يسمح بسرعة فائقة في التحميل من الانترنت وبما يمكن أن يتساوى تماما مع جودة الصورة المعروضة عبر القنوات التليفزيونية وبنفس السرعة ونفس الجودة بل وامكانية عرض هذه الافلام طبقا للتقنية فائقة الجودة التي تستخدمها بعض محطات التليفزيون حاليا.

من هنا فإننا يجب أن نولى الأمر قدرا من اهتمامنا من أجل الإحاطة به لأن القضية برغم أنها تبشر بعصر أكثر تقدما إلا انها من الجانب الآخر تمثل كارثة على صانعي الافلام المحترفين الذين يرتزقون من هذه المهنة- وخاصة أعضاء نقابة المهن السينمائية وأنا واحد منهم – وهو ما يجعلنا نبدأ في دراسة القضية على ضوء النقاط التالية :

1- النفع العام
2- المصير الحتمي لاختفاء الفيلم السيلولويد بجميع تقاليده.
3- التشريع القانوني وصعوبة الملاحقة القانونية.
4- حقوق الملكية الفكرية وكيفية تحصيلها.
5- دور الدولة في تنظيم النشاط بهدف تمكين صناعة. الأفلام من التقدم.

أولا: النفع العام

لا يستطيع أحد أن يوقف عجلة التقدم واذا استطاع لبعض الوقت فان مصيره الحتمي هو الانهزام ذلك رأيناه في كل مراحل التقدم الانساني فعلى الجانب الثقافي والعقائدي تراجعت الثقافات والعقائد المتخلفة لتحل محلها ثقافات وعقائد أكثر تقدما أو على جانب تطور الأدوات والوسائل التي تمكن للإنسان مزيدا من التقدم- وحالة السينما في عصر الوسائط المتعددة لا تخرج عن هذا السياق- لقد أوضحت في المقدمة أن اكتشاف السينما نفسها قلص الدور الريادي للمسرح والآن جاء دور السينما الديجيتال لتقلص الدور الريادي للسينما التقليدية. إنها عجلة التطور فلقد أطاح اختراع السيارة الميكانيكية بكل أشكال الحمل والجر السابقة عليه وصارت المحركات لا تنافس إلا نفسها.

ولا شك اننا نعرف بحكم التجربة او حتى المعاصرة أن الفيلم الديجتال لا يمكن منافسته، وأن سهولة عرض الافلام على شبكة الانترنت وشيوع تداولها أمر لا يمكن لأحد أن يوقفه وعلينا فقط أن نتذكر- والأمر مشابه تماما – كيف ان الانترنت كان العامل الرئيسي في التحضير لثورة الخامس والعشرين من يناير المجيدة ونجاحها رغم أن أحدا لم ينفق شيئا على ذلك إلا جهده ومثابرته على التدوين واستثمار كل مهاراته من اجل اكتساب قراء جدد الذين هم أيضا واصلوا نفس الدور لتتسع الدوائر وتسود المشهد السياسي كله في مصر حتى خنقت نظام مبارك وأطاحت به في ثمانية عشر يوما.

إن الأمر هو نفسه فيما يتعلق بالفيلم الديجيتال في مقابل الفيلم الضوئي. فإذا كنا لا ننظر الى هذا الأمر على أنه تقدم ونفع عام فلندفن رؤسنا في الرمال ونستعد لنفس مصير مبارك ورموز حكمه على يد الثوار (الديجيتال) الذين سيحكمون علينا بالتخلف ومقاومة إرادة الناس الساعين الى حياه أفضل وأكثر يسرا وسوف يطيحوا بنا نحن أيضا.

إننا نعرف أن الوسائط المتعددة هي تطور تقني غير مسبوق أتاح للثقافة بجميع اشكالها ان تنتشر الى ما لانهاية.

والسينما على وجه الخصوص تشهد انتعاشا للإنتاج السينمائي الديجيتال وهو تطور كمي ونوعي للسينما غير مسبوق. ويكفي ان نزور موقع اليوتيوب لنرى العدد الهائل للقنوات التي انشأها صانعو افلام. ولا تعتبر اليوتيوب هى المجال الأوحد فثمة العديد من المواقع الشبيهة.

ان جهودا تنظيمية يقوم بها مبرمجو سوفت وير من اجل تمكين هذه الافلام من ان تجد نفسها ضمن افلام اخرى يجمع بينها تصنيف مشترك بحيث تبدأ عملية ترسيخ لمبدأ التخصيص ونرى هذا في بعض المواقع الالكترونية التي تفتح المجال لمن يريد ان يُحمل فيلمه – والمقصود لصق الرابط الى الفيلم وليس نقله – بشرط ان يكون الفيلم منتميا الى نفس التصنيف الذي يتبناه الموقع الالكتروني.

ان هذا معناه أن كل انواع الفيلم السينمائي الديجيتال ستجد نفسها ضمن مواقع تخصصية سيكتشفها مستخدم الانترنت يوما ما وسيواصل الاعتماد عليها في مشاهدة نوعية الافلام التي يميل الى مشاهدتها. فالسينما الوثائقية القصيرة والطويلة والافلام الروائية – القصيرة والطويلة – بكل انواعها مثل الحركية والدرامية والغنائية والموسيقية والكوميدية والتجريبية.. الخ كل هذه التصنيفات ستتواجد وسوف يجد زائر هذه المواقع ان افلاما جديدة يتم تحميلها لحظة بلحظة في نفس النوعية.

إنني على أيه حال أريد ان اضرب مثلا على مثل هذه المواقع لكنني للأسف لاحظت ذلك متحققا في موقع للبورنو وبالطبع لا يمكن ان اكتب عنوان هذا الموقع، لكن ما يهم ان هذا الموقع هو مثال لما اقصده.

ان كل من ينتج فيلما مصورا بالديجيتال يستطيع ان يجد موقعا الكترونيا يرعى ويتبنى نفس نوع الفيلم. وسوف يكون من السهل على المتابع والمهتم ان يصل الى اى فيلم او أي مخرج بسهولة شديدة.

ان هذا الانجاز الهائل يصب في مصلحة السينما كما ونوعا لكنه بالضرورة لا يُرضى منتجو الافلام التقليديين الذين يحتكرون صناعة السينما ودائرة توزيعها ويفرضون ذوقهم الخاص على شعوبهم. ان مصر مثال دقيق على هذه الهيمنة وخاصة في نطاق تسويق الفيلم في دور العرض السينمائي المحلية.

هؤلاء المنتجون والموزعون لم يعد لهم دور، ولا يريد أحد ان يكون لهم دور. ان منتجي الافلام الديجيتال يتمتعون بحريتهم كاملة في صناعة افلامهم ولا يحتاجون الى ممولين، وعلينا ان نستعيد التجربة الرائدة للمخرج المصري ابراهيم بطوط الذى ربح من فيلمه (حاوى) اضعاف ما كان سيحصل عليه لو انه لجأ الى منتج، ضمن صيغة انتاجية رائدة استطاع بها ان يرضى من شاركوه في الفيلم وبجعل عائد الفيلم من حق جميع من شاركوا فيه ضمن نسبة مئوية يتم تسديدها لكل مشارك في الفيلم من أى عائد مادى يتم تحصيله.

ان تجربة ابراهيم بطوط وكذلك تجربة المخرج التسجيلي جابرييل ميخائيل وايضا تجربة المخرجة هالة جلال في تأسيس شركة سمات، وتجربة المخرج احمد عبد الله في فيلم ميكروفون الذى تم تصويره بكاميرا غير سينمائية، ورغم ذلك فقد سجل هذا الفيلم رقما قياسيا في عدد المشاركات الدولية للأفلام المصرية المعاصرة، كل هذه التجارب وغيرها الكثير، انما هى التطبيق العملي لاستثمار عصر الوسائط المرئية، وما يقدموه انما هو تبشير بعصر سينمائي جديد سيبدأ ان لم يكن قد بدأ بالفعل.

ثانيا: المصير الحتمي لاختفاء فيلم السلولويد

عندما كان جوردن براون رئيسا لوزراء بريطانيا كتب مقالا لجريدة التايمز البريطانية. في هذا المقال يتحدث جوردن براون على الدور الحيوي للانترنت وضرورة تحديث البنية الاساسية عن طريق استبدال الكابلات الضوئية مكان الكابلات النحاسية المستخدمة حتى الآن بحيث يتم تمكين الانترنت من التدفق بسرعة وجودة مثالية تتيح لمستخدم الانترنت الاعتماد عليه مثل اعتماده على المحطات التليفزيونية، فسوف يكون من السهولة استدعاء أي قناة تليفزيونية ومشاهدتها بنفس السرعة والجودة القياسية.

ان حماسة جوردن براون هي نفس حماسة اى مواطن في اى دولة من دول العالم. لقد باتت البشرية على مشارف عصر جديد يسمح للجميع ان يشاهد ما يريده في اى وقت ولاى مدة ومن اى مكان بسهولة ويسر، وبجودة قياسية.

هذه ربما تكون آخر معارك فيلم الديجيتال ليدحر الفيلم المصور على شرائط السيلولويد ويرديه ارضا، لأن عناصر فيلم الديجيتال الاخرى قد تحققت جميعها، فكاميرا الديجيتال اصبحت منافسا في جودة صورتها للفيلم الضوئي، كما ان حاجة التصوير بالديجيتال الى الضوء قليلة جدا أو كما يصفها جان لوك جودار (بالبصيص) وهو ما يوفر اطقم المصورين والمساعدين، كما ان الفيلم الديجيتال لا يحتاج الى معامل طبع وتحميض وهى غالية جدا وتحتاج الى التطوير الدوري لتلاحق مستجدات الصناعة والا فإنها تفقد الميزة التنافسية – ولعل هذه احد اهم اسباب ضعف السينما المصرية وعدم قدرتها على المنافسة في المهرجانات العالمية – واخيرا امكانية عرض الافلام الديجتال عرضا عاما سواء على شبكة الانترنت او في دور السينما من خلال الفيديو سكرين او الشاشات البلازما، وكلا الخياران يبدوان اكثر اقتصادية ويمكن استراداد رأس المال في اقل من عام اذا قارناه بتكلفة نُسخ الفيلم الضوئي التي تتداولها اى دار عرض سينمائي في عام.

دعونا ايضا ننظر الى الأمر على ضوء تجربة وممارسة شبيهة، فعندما ظهر الفيديو في بداية السبعينات، فان افلام 8 مم – التي كان الهواة يستخدمونها لتصوير افلامهم – اختفت من الاسواق، فقد بات على من يريد تصوير فيلم كهاو ان يصوره بكاميرا الفيديو وان يعرضه ايضا على جهاز فيديو متصل بجهاز تليفزيون.

والحقيقة ان الفيلم الضوئي لا يمثل قيمة في حد ذاته بل ان مشاكله اكثر من مزاياه فهو عرضه للتلف نتيجة كثرة الاستخدام أو التلف اذا لم يتم تخزينه في ظروف صناعية داخل ثلاجات لضمان عدم تفاعل عناصره الكيميائية مع الحرارة ومن ثم تلفه كما انه عرضه للحرق ويحتاج الى مخازن وموظفين وحراس يواصلون العمل والسهر عليه.

ان جزءا كبيرا من ميزانية انتاج الفيلم السينمائي تذهب على الفيلم السيلولويد سواء في مرحلة التصوير أو مرحلة الطبع والتحميض أو مرحلة استنساخ العدد المطلوب من النُسخ لتغطى سوق السينما في توقيت معين، لاستثمار الدعاية المصاحبة لضمان اقبال الجمهور عليه، وهو امر يمثل عائقا للانتاج السينمائي في حد ذاته، ولطالما استمعنا الى شكاوى المنتجين من هذا الأمر واستمرار مطالبتهم بتخفيض ضريبة الاستيراد على الأفلام الخام وتخفيض تكاليف الطبع والتحميض.

إن الفيلم الضوئي يحتاج أيضا الى فريق عمل متخصص في هندسة الصوت حيث يتم تسجيل جزء من شريط الصوت في موقع التصوير ثم يتم استكمال شريط الصوت من خلال استوديوهات تسجيل صوت لاضافة الموسيقى والمؤثرات، وهى عملية معقدة ولطالما لاحظنا ولاحظ جمهور السينما المصرية مدى تخلفنا التقني مقارنة بالأفلام الامريكية.

لذلك فإن زوال الفيلم الضوئي لن يُؤسف عليه وستكون مصر وكافة دول العالم الثالث هم الرابحون، لأن نفس تقنية الكاميرا الديجيتال التي يستخدمها الامريكيون او اليابانيون هى نفسها التقنية التي ستتوفر لصانع افلام في دولة فقيرة مثل النيجر، وأنه ولأول مرة سيكون بمقدور فنان العالم الثالث السينمائي أن ينافس على المستوى العالمي.

لذلك فان اختفاء الفيلم الضوئي بات امرا حتميا بحكم التطور والحاجة، ويالها من آفاق عظيمة وآمال تقترن بشيوع الفيلم الديجيتال.

ثالثا: التشريع القانوني وصعوبة الملاحقة القانونية

ان سرقة الافلام السينمائية على يد قراصنة الالكترونيات ليس مقتصرا على دولة واحدة ولكنه ظاهرة عالمية، فالأوربيون مثلهم مثل الصينيون والعرب والافارقة وجميع الشعوب، وجدوا من السهولة عليهم ان يستنسخوا أي فيلم سينمائي على اسطوانة سى دى او دى في دى، ثم تحميلها على الكومبيوتر الشخصي، واتاحة نفس السي دي لصديق او قريب ليكرر نفس العملية، وهكذا ينتشر الفيلم السينمائي ويتم تداوله دون ان يُحقق منتج الفيلم اى كسب، مما ادى الى تعثر كبير في صناعة الافلام. وهذا ايضا من الامور التي يواصل منتجو السينما في مصر الشكوى منها دون ان يصل احد الى حل او تشريع قانوني يوقف هذا الامر. انها نفس مشكلة الفيلم في اى مكان من العالم حتى ان الامر أصبح يُنظر اليه باعتباره امر واقع لا يمكن السيطرة عليه.

ولعل تجربة فرنسا التشريعية لكبح هذه السرقات للملكية الفكرية تعتبر نموذجا فقد تشدد المشرع الفرنسي في عام 2009 من اجل تفعيل قانون يعاقب من يقوم بتحميل مواد بصورة غير شرعية من الانترنت، واتخذ مشروع القانون صيغة ثلاثية، تبدأ بتنبيه المخالف، وثانيا ارسال خطاب اليه، وإذا واصل تعديه، تقوم الحكومة بقطع خدمة اتصاله بالإنترنت لمدة عام.

ومشروع القانون بهذه الصيغة جاء تحت الحاح شركات الانتاج الموسيقى والسينمائي. وتم تمرير المشروع من خلال حزب الرئيس ساركوزي الذى يمثل الاغلبية، ولكن معارضي القانون من الاشتراكيين قالوا ان هذا القانون من الممكن ان يعاقب اناسا ابرياء

عوضا على ان قراصنة الانترنت من الذكاء بحيث يستطيعون الاحتيال على الاجراءات. هذا القانون وبالرغم من اقراره من مجلس الشيوخ الفرنسي، الا ان التصويت عليه في المجلس القومي جاء سلبيا، ولم يتم اقرار مشروع القانون في حينه، وتم تأجيل اعادة النظر فيه الى دورة برلمانية اخرى.

لقد بات من المسلمات ان التشديد القانوني لا يمنع من استمرار القرصنة، فالأمر لا يبدو بالنسبة لمستخدمي الوسائط المتعددة امرا غير اخلاقي على الاطلاق، بل انه بات من المسلم به ان استنساخ الملكيات الفكرية واعادة نشرها من ممارسات اى مواطن في اى دولة من دول العالم المعاصر.

ومع عجز الدول عن استصدار التشريعات الرادعة، فان مصير الانتاج السينمائي المُمول بميزانيات ضخمة ان يتقلص ويتراجع او حتى يختفي. ولن يبقى الا انتاج السينما الممولة من الحكومات نفسها وبغرض غير ربحى ليقين كل الدول والقوميات بأهمية دعم الانتاج السينمائي ذي الميزانيات الضخمة، فالسينما وسيط ثقافي يهدف الى توحيد الجمهور على مفاهيم ورؤى تحتاج كل دولة الى التأكيد عليها لخدمة اهداف ثقافية وحضارية.

ان مظاهر التعدى على الملكية الفكرية بالنسبة للفيلم السينمائي يتخذ اشكالا اخرى عديدة، من بينها تحميل الفيلم على قناة يوتيوب، وحتى لا يتعرض هذا الشخص للمساءلة القانونية، فانه يُنشأ لنفسه حسابا – على جوجل مثلا – باسم مستعار وتفاصيل شخصية لا تنتمي اليه، ثم يبدأ على الفور في تحميل اى فيلم على هذه القناة. ويستطيع أى مستخدم للكومبيوتر ان يشاهد هذا الفيلم وان يضعه ضمن مفضلاته ليتيح لزوار قناته ان يُشاهدوه، فاذا عرفنا ان اى مستخدم للكومبيوتر يستطيع القيام بذلك، وإذا حسبنا عدد مستخدمي الكومبيوتر على مستوى العالم وهو بمئات الملايين لعرفنا ان بمقدور كل الانتاج السينمائي في العالم كله منذ اكتشاف السينما وحتى الآن ان يظهر على الشبكة العنكبوتية بصورة غير شرعية. لكن احدا لا يستطيع فرض الضبط القضائي على أى أحد.

هذه العوامل وان كانت مُدمرة لصناعة السينما المبنية على اساس ربحي، الا انها من جانب آخر تمثل فتحا لإنتاج الافلام بصفة عامة، وخاصة انتاج الفيلم الفني قليل التكاليف، الذى تم التبشير به مبكرا في مرحلة الستينات مع ظهور الموجة الجديدة في فرنسا وتأسيسها لأدبيات سينمائية تصلح للتطبيق الآن لتحقق نجاحا اكبر مما حققته الموجة الجديدة نفسها في اوج تألقها.

رابعا: حقوق الملكية الفكرية وكيفية تحصيلها

ان عدم القدرة على احتواء الموقف بخصوص ضياع حقوق الملكية الفكرية صار امرا محتوما، وهو ما يجب ان تضعه الحكومات في اولوياتها، وربما اصبح من المطلوب الآن ان تقوم الدول بدعم انتاج الافلام بصورة مباشرة وكاملة، بحيث يتم اعتبار الفيلم السينمائي ملكية مشاعية ليس فقط لمواطنيها ولكن لكل الشعوب، وان الفنان السينمائي ولكى يستطيع مواصلة حياته بشرف وبحيث يتفرغ لعمله كسينمائي، فإن دولته تقوم بدفع تكاليف الفيلم وتسديد الاستحقاقات المادية لجميع العاملين في الفيلم، ثم تنشره بوسائلها وهى على معرفة مسبقة ومقررة ان الفيلم ينتشر بطرق اخرى غير شرعية.

ولكن وفي ظل رعاية الدول فإن الأمر يصبح شرعيا تماما لأن انتاج هذه الافلام يتم ضمن صيغة غير ربحية وللنفع العام.

إن قيام الدول بتحمل مسؤولية الانتاج السينمائي الفني لن يمثل عبأ على ميزانية أي دولة مهما كانت محدودة الموارد، ذلك ان تكلفة الانتاج التلفزيوني والاذاعي الذى تتحمله جميع الدول والشعوب، سيكون هو نفسه اذا تم اضافة انتاج الافلام الفنية اليه.

خامسا: دور الدولة في تنظيم النشاط بهدف تمكين صناعة الافلام من التقدم

يجب اولا ان نوضح ان تكلفة انتاج الافلام التي ستتحملها الدول في ظل الفيلم الديجيتال هى اقل بنحو 75 في المائة من تكلفة نفس هذه الافلام بنظام الفيلم الضوئي، فاذا اخذنا نموذج مصر على سبيل المثال، فان متوسط تكلفة الانتاج السينمائي السنوي، هو في حدود 100 مليون جنية مصري تتحملها جهات الانتاج الخاصة، وانه في حال الانتقال الى الفيلم الديجيتال فان هذه التكلفة ستنخفض الى نحو 25 مليون جنيه مصري فقط. ولعلنا ندرك مدى تفاهة هذا المبلغ اذا قارناه بانفاق التلفزيون المصري قبل ثورة 25 يناير حيث كان مبلغ 25 مليون جنيه هو متوسط تكلفة انتاج المسلسل الواحد. كما ان الفنان عادل امام تعاقد بمبلغ 30 مليون جنيه على مسلسل يتم انتاجه حاليا.

لا غرابة اذن اذا طالبنا بتدخل الدولة لإنتاج الفيلم السينمائي الديجيتال على ان تقوم وزارة الثقافة بهذا الامر ضمن صيغة جديدة غير رأسمالية، فالوزارة لا يجب لها ان تعمل بنظام المنتج المنفذ تلك الصيغة البغيضة التي استغلها المستفيدون من النظام السابق وتربحوا منها على حساب دافعي الضرائب من محدودي الدخل، ولكن على وزارة الثقافة ان تؤدى دور المنتج الممول والمنفذ وان توسع من البنية التنظيمية والادارية لهذا النشاط بحيث يتم انشاء ادارات في عواصم المحافظات حتى ولو كان في ادارات قصور الثقافة، لأن الأمر لا يتعدى في نهاية المطاف، كونه مبلغ من المال مخصص لكل فيلم يتم توزيعه بنظام الحصص على الفنانين المشاركين في الفيلم.. علما بان تكلفة الفيلم الديجيتال نفسها هي في حدود الصفر.

ولعلنا الآن في أمس الحاجة الى أدبيات الموجة الجديدة الفرنسية للعمل بها والتطوير عليها، ونحن على ثقة من ان من صنع ثورة 25 يناير لديه بالحتمية القدرة على صناعة ثورة سينمائية موازية.

وودي ألين: إشكالية الحب والجنس والبحث عن السعاد

بقلم: أحمد مجدي رجب
ناقد من مصر

لا أعرف من أين أبدأ ... وهذه الكلمة – لا أعرف من أين أبدأ – هي كلاشيهية جداً، إذ يستخدمها ضعفاء الكتَّاب كاعتذارٍ مسبق عن رداءة ما يكتبون وعن تفككه. ولكني بالفعل عند الحديث عن وودي ألين لا أعرف من أين أبدأ!

على كل حال سأحاول محاكاة طريقة "ألين" نفسه وأفتتحُ بطريقته؛ سأقص عليكم حكاية سريعة ومنها أبدأ.

في حديث مع أحد الأصدقاء قلتُ له: "إني خائفٌ من أن أمضيَ في حياتي عشرين سنة أُخرى، ثم أتوقفُ لأنظر الماضي فأجده لا شيء، ثم أتطلع إلى المستقبل فأجده كذلك لا شيء. أكون بذلك قد أضعت من حياتي ما فات منها وما هو آت. هل سيفيد الندمُ حينَها؟" أو كما قال نجيب محفوظ في "ميرامار": ما جدوى الندم بعد الثمانين؟!

بعد أشهر قليلة من هذه المحادثة، شاهدت فيلم "أي شيء آخر".. تفاصيل ألين المعتادة: علاقة معقدة بين رجل وامرأة، نكاته المراوغة عن اليهودية، الأداء العصبيّ وطريقة الحوار ذاتها. ولكن.. ولكن الفيلم به هذه المرة مسحة أجدُها غريبة على سينما وودي ألين. الدور المساعد الذي يلعبه هو في الفيلم: شخصية "دُوبل". حول هذه الشخصية يُنسج الاختلاف الذي ألمسه هذه المرة. ولكن قبلَ أن أوضح هذا الاختلاف، دعونا نتفق حول بعض النقاط التي أراها من ثوابت هذا المخرج.

إن الفنون التعبيريّة هي – ولا شك – وسائل تطهير لأرواح الفنانين، ودروب كشفٍ عن أعماقها. ومن ثمَ فإن كل عملٍ فنيّ، ذاتياً كان أو قومياً أو إنسانياً أرضياً، فإنه لن يفلتَ من ترسبات هذه الأرواح: ذكريات الطفولة.. المخاوف.. الأحلام.. الاتجاهات.. إلخ، في علاقة معقدة شديدة التشعب. سينما ألين هي مثال شديد المباشرة لهذه العلاقة، التي اختزلها هو لتصبح أفلامُه – في معظمها- هي انعكاسٌ لنفسه وصلاتها المركبة مع ما حوله ومن حوله؛ بحيث يصبح البطل هو تطابق لشخصية وودي ألين الحقيقيّة، بطلٌ يحمل ذات أفكاره وهواجسه ومشاعره وأراءه، بل ويعبر عنها كذلك بذات طريقة ألين العصبية المضطربة المتقطعة المُدافِعة، مما يوضح السبب الذي يجعله يقوم بأداء دور البطولة في معظم أفلامه، مما دفع البعض – ولا أراهم على خطأ – إلى الاعتقاد بأن ألين يمارس بذلك نوعاً من التطهر الروحيّ أو العلاج النفسيّ.

ونستطيعُ أن نلخصَ كلَ ما فات في كلمة واحدة نصف بها سينما ذلك المبدع العبقريّ ألا وهي "الذاتية"، تلك الذاتية التي يستطيع هو بحس وروح فنان صادق، أن يستخرج من لُبِها الشخصيّ معانٍ إنسانيّة عامة، يشعر بها (كلُ إنسان) ... فيصبح هذا البطل الذي يعبر عن ذاتية شخص صانعه، هو في حقيقته وبعد تجريده من الشكل الخارجيّ، إنسانُ هذا العصر، وتصبح معاناته الذاتية، هي معاناة عامة، أو بكلمة أُخرى: إن قمة الذاتية والخصوصية هي قمة العمومية والإنسانية، كما أخبرنا من قبل عظيمُ الأدب الروسيّ أنطون تشيخوف.

وأولُ هذه العلاقات التي نلمسها واضحة في أفلام المخرج، هي تلك التي تربطه بأمه، ويمكن أن نلخصَ هذه الصلة في عبارة يقولها هو في افتتاحية المقطع الذي قام بإخراجه من فيلم "حكايات نيويورك".. إذ يقول متحدثاً عن أمه: "أنا أُحبها، ولكني أتمنى لو أنها اختفت".

في ظنّي أن هذه العلاقة مع أمه هي بداية التعقيد في الصلات التي صاحبت وودي ألين بقية حياته، فهي الأم المتسلطة التي تتعامل مع ابنها بهيمنة تامة، وبطريقة لا تتغير منذ أن كان ذلك الصبي ذا العوينات السميكة، أحمر الشعر، قصير القامة، نحيل الجسد. لم تتبدل هذه النظرة قط في عيني الأم، بحيث خلقت علاقتها به سجناً تشتد قسوته بمر السنين، لتجعل التحرر من وراء قضبانه هدفاً دائماً لحياة ابنها الحبيب، ولتجعل العلاقات مع النساء في نظره هي معادلٌ جديد لهذا السجن وإن اختلفت التسميات، وهنا يظهر التعقيد الثاني: المرأة. ولكن قبل أن نتطرق للحديث عن المرأة في حياته، فثمة بُعد آخر في (علاقة الأم) يجب أن نعيه تماماً، بُعدٌ يتأتّى بالأساس من (يهودية) هذه الأم التي هي بمثابة عامل تذكير دائم – كما يشير أُستاذنا د.عبد الوهاب المسيري- لابنها الذي يعيش داخل المجتمع الأمريكيّ بكونه مختلفاً عن هذا المحيط؛ فهو ليس (واسب WASB) بل (يهودياً) ويجب أن يحافظ على هذا النقاء اليهوديّ، فهذه الوالدة – كما نراها في الفيلم سالف الذكر- لا تقبل إلا أن يتزوج ولدها من امرأة يهودية تحمل ذات صفات الأم، وترفض تمامًا فكرة زواجه من امرأة من نساء الأغيار – أي امرأة غير يهودية حسب التعبير العبرانيّ- تأكيداً على يهودية الابن، بل ومنعَ (تمامِ) ذوبانه في المجتمع، فاليهود – كما يقول الأستاذ عباس العقّاد- يحبون أن يعتبروا أنفسهم (عِرقاً)، أو بتعبير آخر: دولة داخل الدولة.



من فيلم ״كل ما تريد أن تعرفه عن الجنس״

عند الحديث عن المرأة في سينما / حياة وودي ألين يجب أن نعترف بأننا نخوض في أرضٍ زلقة، أو دغلٍ شديد الإظلام والغموض؛ هذا أن علاقات الحب بشكلها الكلاسيكيّ.. بمنهجها الأمريكيّ أو غير الأمريكيّ هي شيءٌ لا أظنُ أنه قد دار يوماً في ذهن ألين.

الحب والجنس

ربما يفسر لنا ذلك نكتة يرويها هو لنا في افتتاحية فيلم ״آني هول״ إذ يخبرنا: ״هناك نكتة قديمة تقول: أنا لا أقبل أن أنضمَ لنادٍ يقبل أمثالي أعضاء فيه״، ثم يضيف: ״هذه هي علاقتي مع النساء״. فدائماً ما نرى أبطاله يتركون علاقاتٍ بها قدرٌ من الاستقرار النسبي إلى علاقة غامضة نوعاً، بها شيءٌ ما غير سليم، مما يؤدي بهذا البطل إلى حالة من الاضطراب، تصل بالعلاقة – غالبا – إلى الانفصال، الذي يلقي ألين دائماً – وهو اليهودي الذي يشعر بالاضطهاد المتواصل- بذنبه تجاه المرأة، لتصبح هي هادمة هذه العلاقة. وهنا يظهر أحياناً نوعٌ من الحنين إلى العلاقة السابقة ويتولد الندم كما رأينا في فيلم ״منهاتن״.

المدهش في الأمر أن وودي ألين يبحث عن حبٍ حقيقي بين ثنايا هذه التشابكات، وهو في ذلك فاشلٌ أبدياً، لكنه يصر على ذلك رغم تهكمه المتواصل على طقوس علاقة الرجل بالمرأة بمنهجها الأمريكيّ، الذي يبدأ بالدعوة إلى كوب من القهوة أو كأس من الشراب، ثم الدعوة على العشاء، التي إن تمت بنجاح تؤدي إلى بدء المواعدة Dating، ثم تبدأ علاقة الجنس، ثم الاحتفلات بأعياد الميلاد والذكريات السنوية، وتنتهي هذه العلاقات دومًا بالانفصال إما قبل إتمام الزواج أو بعده. كل هذا لا يروق السيد ألين – كما قلت- ولكنه يستمر فيه، فيما يُعد من أبرز تعقيداته الشخصية التي لا تنتهي. ولكن ما يؤدي بالأمر إلى مرحلة أُخرى من التعقيد هو ظهور إشكالية الجنس.

ما هو الجنس؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تعتمد بالأساس على التكوين الذاتيّ للفرد، وهي من ناحية أُخرى مؤشرٌ لمقدار ما فاز به هذا الفرد من الحضارة. وعلى ذلك فإن هناك تباينًا عظيمًا بين الإجابات المحتملة، والتي نعرض منها ما يلي:

– الجنس هو وسيلة للتطور والحفاظ على النوع من الانقراض.

– الجنس هو وسيلة للتمتع والإشباع الجسديّ.

– هناك رأيٌ لا يرى للجنس أهمية أو هو يُعلي من قدر المشاعر فاصلاً بينها و بين الممارسة الجسدية.

– الجنس هو طريق للتواصل ووسيلة للتعبير.

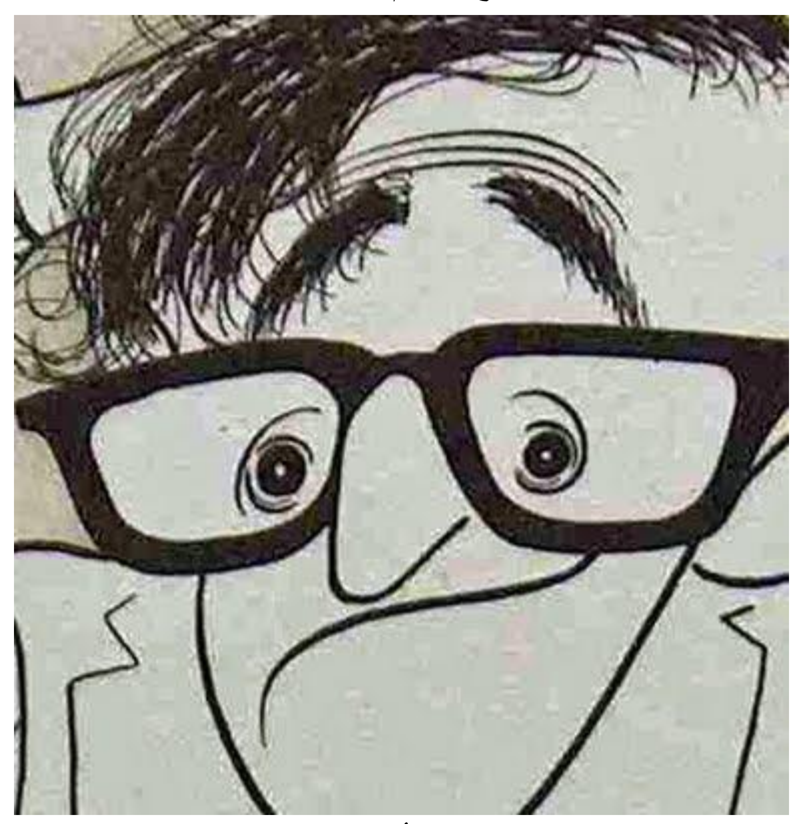
– الجنس هو وسيلة لشحن الإنسان نفسيًا بطاقة تساعده على اتمام مهام أكبر.

وهذه النظرات هي جميعًا عندنا ليست متناقضة بل متكاملة أشد التكامل، ولكن الفارق يأتي في ترتيب الأهمية، الذي يختلف من إنسان إلى آخر. والجنس عند "ألين" يقدِّم التعريفَ الرابع؛ الجنس هو وسيلة تواصل وتعبير عن الحب، وهو في ذلك شديد الإيمان إلى حد التعصب، إلى الحد الذي يجعله عندي – أحياناً – مطبقًا لمبدأ شوبنهاور الذي يجعل من (الحب) لفظة مهذبة للتعبير عن (الرغبة الجنسية)، ويؤكد لنا ذلك أنه يجعل من امتناع المرأة عن علاقة الفراش مؤشراً لبرود الحب وفتور العلاقة، ثم يأتي الانفصال في النهاية كنتيجة حتمية لهذه الحالة. ولكنه بين كل هذا لا يجرد الجنس من معناه .. مطلقًا .. بل يحافظ عليه كشعورٍ وحالة، فنحن مثلاً نرى في بعض حكاياته امرأة تمارس الجنس تحت تأثير الكحول أو الماريجوانا أو حتى تحت تأثير التنويم المغناطيسيّ، هذه امرأة لا يقبلها وودي ألين ولا يحبها، وهي عنده إنسان غير مكتمل الإنسانيّة؛ إذ أن الجنس في هذه الحالة يُفَرَّغُ من معناه فيصبح – كما يوضح لنا د. المسيري في حديثه عن ألين- حركاتٍ يأتي بها الجسد، دون أن تكون لها دلالة روحيّة ما، مما يجعله جنسًا لا يحل "أزمة المعنى" وهذا لا يناسب "ألين" .

ثمة إلماح أخير قبل أن ننهيَ حديثنا عن الجنس والمرأة في سينما هذا المؤلف: على الرغم من الموجة التي شهدتها السينما الأمريكية منذ بدايات السبيعينات والتي كانت تفترض أن الخوض في أمور الجنس والعنف بشكل سينمائيّ سوف يؤدي تلقائيًا إلى تخفيف الكبت المخزون في المجتمع الأمريكي، تلك الموجة التي عضدها خروج السينما من تحكم الرقابة الكُنسية الكائنة قبل هذه الفترة، على الرغم من هذا التحرر إلا أننا لا نرى – في أغلب الأحيان- أيَ ممارسات جسدية أو مشاهد عارية عند وودي ألين، ولكننا نرى دومًا حوارات تدور بشأن الجنس، ونرى أثره في حياة الشخصيات. وأنا لا أعدُ ذلك مزية أو نقيصة في أفلامه ولكنه شيء ملفت، أظنه راجعاً بالأساس إلى كوميدية العرض التي ينتهجها ألين في معظم الأحيان.

نيويورك. المدينة اللامعة، التي تستقبلنا أنوارها قبل أميال من داخل المحيط. تمثال الحرية، مبنى "الإمبايرستات"، حي "منهاتن" العريق و"وول ستريت". المتاحف ودور الأوبرا، قاعات السينما والمسارح، المطاعم الفاخرة، دُور النشر والمكتبات الضخمة. نيويورك، العاصمة الاقتصادية للولايات، والمدينة التي بُنيت على شاكلتها عشرات المدن

الحديثة في العالم. قليلة هي الأفلام التي تقف أمام كل هذا لتخبرنا بحقيقة مغايرة؛ تخبرنا عن الشوارع الخلفية لهذه المدينة، أو تخبرنا عن الوجه الآخر للحضارة. نيويورك التي وُلد فيها ألين، وفيها عاش، وفيها صنع معظمَ أفلامه.



بوصف هذه المدينة، وفي افتتاحية كوميدية أُسطورية يبدأ فيلمه "منهاتن" ويقول: "لقد عشق مدينة (نيويورك) ومجّد كل جزء فيها .. بالنسبة له – أياً كان الموسم- كانت لا تزال مدينة موجودة بالأبيض والأسود.. لقد ترعرع على الزحام والصخب من الحشود وحركة المرور.. بالنسبة له كانت (نيويورك) تعني المرأة الجميلة.. وشباب الشارع الأذكياء الذين يعرفون كل الزوايا فيها.. على الرغم من أنها بالنسبة له كانت كناية عن انحطاط الثقافة المعاصرة.. وقلّة النزاهة التي جعلت الكثير من الناس يأخذون الطريق الأسهل.. كم كان صعباً بالنسبة له أن يتواجد في مجتمع منزوع الحساسية بسبب المخدرات وصخب الموسيقى.. التلفاز.. الجريمة.. القمامة.. كانت (نيويورك) مدينته وستظل كذلك دوماً".

بهذه العبارات التي تبدو متناقضة يلقي ألين برأيه عن مدينته الحبيبة في وجوهنا، نيويورك التي هي عنده مثالٌ لكل مدينة حديثة، فيها بطله هو إنسان هذا العصر، الإنسان الذي يعاني من المهزلة الأخلاقية والمعرفية في مجتمعه، ولكنه مشاركٌ فيها رغم كل شيء، بل هو صانع لجزء منها. وهنا تظهر عدة تساؤلات:

هل نحن نعيش في مجتمع متحضر أم مجتمع زائف التحضر؟

هل يفيد التقدم الصناعي والعلمي إن تزامن معه انحدار في أخلاق الناس وأرواحهم؟

ما فائدة الاطلاع على الفنون التي تدعو في جملتها إلى قيم الحق والصدق والتضحية، ما فائدة كل هذا إذا ما فصلناه عن واقع حياتنا؟

الفن والأخلاق

هذه أسئلة ثلاثة، نجيب عن ثالثها أولاً، ثم ثانيها. ومن هاتين الإجابتين نعرف حقيقة تحضرنا من زيفه وهذه هي الإجابة عن السؤال الأول.

في التساؤل الثالث نقول: تخيل معي هذا المشهد: رجل وامرأة في مكان لبيع الكتب والاسطوانات الموسيقية ...إلخ. الرجل متزوج، والمرأة في علاقة جادة مع أحدهم، الرجل والمرأة يتحدثان عن موزارت وتشيخوف وفيلليني وغيرهم من رُسل الفن، الذين أثروا البشرية بطهر فنّهم، ولكنهما –الرجل والمرأة- في حديثهما هذا إنما يبطنان نوعاً من المغازلة، ويمهدان بها – وإن لم يصرّحا – لعلاقة قادمة، هي في أساسها هدم وخيانة لعلاقة الرجل بزوجته الحالية، وعلاقة المرأة بحبيبها. هذا الموقف يراه ألين داعياً للغثيان، ومثيراً لإشكالية عنيفة في سينما هذا المخرج، وهي: إشكالية الفن والأخلاق، والتي تدخل بدورها تحت مظلة إشكالية أعم، وهي: التحضر والإنسان. ومن عندها نبدأ الإجابة عن التساؤل الثاني.

وفيه نقول بعبارة مختصرة: إن التقدم في جوانب الحياة المادية للإنسان، يماثله تأخر في الشق الروحانيّ، وهذه هي كارثة الحياة في المجتمع الصناعيّ الماديّ. إن تراكمات الحداثة – وباتخاذ نيويورك مثالاً لها – تؤدي بالإنسان إلى نوع من الغرور، ذلك الغرور الذي يهدم كل الثوابت التي عرفها بغريزته، وآمن بها بفطرته، ومن ثمَّ نفقد قدرتنا على القياس؛ إذ أننا نقف على أرضٍ مجهولة المعالم، لا نعرف فيها معاني للخطأ أو الحرام، ولا نعرف ماهية الجمال والقبح، تختلط المفاهيم فنفقد قدرتنا على تمييز الأشياء.

إنها كارثة "النسبية" – كما يقول د.عبد الوهاب المسيري- التي تنسف كلَ مطلقات أخلاقية أو معرفية، لنصبح في ظلامٍ نتخبط فيه. نلمس هذا الإظلام في حياة "إيزاك" بطل فيلم "منهاتن"، وعلاقته بثلاث نساء؛ الأولى هي زوجته السابقة التي هجرته مع ابنهما الصغير لتعيش مع امرأة أخرى في شذوذ جنسيّ، ثم تقدم بعد فترة من طلاقهما على تأليف كتابٍ عن تجربة زواجهما المنقضية، مدرجة فيه أدق تفاصيل علاقتها الجنسية مع زوجها.



لقطة من فيلم "حنا وأخواتها"

أما الثانية فهي فتاة صغيرة في السابعة عشرة من عمرها، تحب البطل وتتعلق به بصدق، لكنه يهجرها إلى امرأته الثالثة. وهذه المرأة الثالثة –التي لعبت دورها ديان كايتون- هي شخصية غريبة الأطوار، برع ألين من خلالها في تقديم فكرة "النسبية المعرفية" بمعالجة كوميدية منيرة، من خلال أرائها عن معروضات أحد معارض الفن الحديث، ثم سردها لبعض الفنانين والكتّاب المُبالغ في تقييمهم – في رأيها – والذين صنعت لهم ناديًا خاصًا في خيالها مثل: سكوت فيتزجيرالد و كارل يونج وفنسنت فان غوخ وإنجمار برجمان، مما يثير دهشة إيزاك الذي يعرض عليها متهكمًا أن تضيف "موزارت" إلى هذا النادي!

كما نرى وصْفها لزوجها السابق بكونه أسطورة جنسية وأنه قد علمها الكثير، لنرى هذا الزوج في النهاية فيدهشنا مظهره القصير، الأصلع الذي يدفع ألين إلى وصفه بالقرد. أما عن علاقاتها فإننا نراها في بداية الفيلم في علاقة مع صديق البطل، وهو شخص متزوج، ولكنها لا تأبه بذلك في البداية، ومع مرور الأحداث تنجذب إلى شخصية إيزاك، فتمضي إليه تاركة حبيبها المتزوج معللة ذلك بكونه متزوجًا، وأنها لا تشعر بجدية العلاقة، ومع مرور الأحداث تفقد اهتمامها بـ "إيزاك"، وتعود إلى حبيبها الأول.

وهي بين كل هذا لا تشعر بأي تأنيبٍ أو نداء من ضمير، فيما يشكل مهزلة أخلاقية تُضاف إلى أفعال الزوجة الشاذة التي لا تتحرج من فضح نفسها ووالد ابنها في كتابٍ تؤلفه. وفي النهاية يقف البطل ليتأمل سوء الموقف الذي انتهى إليه، مدركًا أن قصورَ نظرته وسوءَ اختياراته كانا من أسباب هذا الموقف. وهنا يتذكر نقطة النور في كل هذا الإظلام؛ الفتاة الصغيرة التي أحبته بصدق، فيهرع إلى الشارع، ويركض في الطرقات إلى بيتها، فيوافيها وهي على وشك مغادرة البلاد إلى لندن لمدة ستة أشهر. فيقف عندها مبدياً ندمه الصادق في مشهد دافئ، قلما نراه في سينما ألين، وفي حوارٍ نخلص منه إلى نتيجة نهائية: إن البراءة في هذا المجتمع إما أن تهجره، وإما أن تنضج، والنضج عند وودي ألين هو معادلٌ لفقدان الروح الجميلة، ليصبح الإنسان مسخاً مثل بقية المسوخ التي تجوب شوارع منهاتن، لذا يطلب من هذه الطفلة ألاّ تنضج، وهذا – بالطبع – مطلبٌ لن يتحقق. وينتهي الفيلم بصورة شهيرة لـ "منهاتن"، هي نفسها التي بدأ بها الفيلم؛ وكأن ألين يخبرنا بأن هذه هي الحياة في نيويورك.

ومن ذلك، أظنُ أن إجابة التساؤل الأول قد أمست واضحة.

يهودية وودي ألين

في مدارس أمريكا يقولون للأطفال، أن بلدهم هي حلمٌ، هي أرض يجتمع البشر من مختلف الأعراق والألوان والأديان، يجتمعون بلا اختلافات في بلدٍ حر، تستقبلك "الآنسة حرية" عند بوابته الشرقيّة.

ولكن الواقع يخبر هؤلاء الأطفال بكذب المدرسة؛ يخبرهم عن فشل المجتمع الأمريكيّ في تمام هضم الفوارق بداخله، لينتج شخصية متحررة من كل اختلافات الأصول، بل يخبرنا التاريخ القريب، عن أماكن كان يُمنعُ من دخولها (الزنوج والكلاب واليهود).

في هذا المجتمع الذي لم يتحرر بأي حال من عنصرية، في حي بروكلين الشهير، وُلد لعائلة مهاجرة يهودية، الطفلُ ألان ستيوارت كونسبرج. دعونا نتخيل موقف هذا الطفل الذي يسمع كلمة "يهوديّ" من الناس حولَه على أنها نقيصة وعارٌ يُوصم به البعض من سكان ذلك المجتمع، ثم يعود الفتى ذاتُه إلى البيت، ليسمع من أمه عن نقاء جنسه اليهوديّ، واختلافه عن المجتمع المحيط به. ليقع الفتي بين شقيّ رحى بمعنى الكلمة؛ إذ يتساءل: هل اختلافه النابع من يهوديته، هو اختلاف إيجابيّ كما تؤكد الأم، أم هو اختلاف سلبيّ كما يؤكد واقع مجتمعه الذي يحياه.

مع مرور الزمن، ومحاولات هذا الطفل للاندماج في هذا المجتمع، والتي تُقابل بالرفض، يظهر لديه نوعٌ من الـ"بارانويا"، نلمسه جليًّا في نبرة (الدفاع) التي تلازم حوارات وودي ألين، بغض النظر عن كونه مُتَّهمًا أم لا. ومع تقدم العمر، تظهر المرأة في حياته، لنجد أنه إلى جانب إشكاليات الحب والجنس وعلاقة الأم، تظهر النظرة اليهودية إلى أنثى (الأغيار) التي هي جزءٌ من ذلك المجتمع الذي يرفض ألين، مما يجعل محاولاته للاندماج في حياتها، تنتهي بالفشل. ومن ناحية أُخرى فإن أصله اليهوديّ يراها كعاهرة لا يصح لرجل يهوديّ أن يتزوجها. وهذا ما رأيناه في فيلميّ: "آني هول" و"حكايات نيويورك".

في الفيلم الأول نرى كثيرًا من التفاصيل التي تكلمنا عنها في الأسطر القليلة الماضية؛ إذ نجد الأسرة اليهودية وطفلها الصغير، الذي نرى تطلعاته إلى العالم من حوله، ومع نضجه، يظهر الشعور القويّ بالاضطهاد، ثم نلحظ رفضه لفتاة يهودية، وإعجابه بالأمريكية الشقراء "آني"، وبداية دخوله إلى عالمها، ثم فشل هذه العلاقة في النهاية. وبين البداية والنهاية، نرى نظرة أسرة الفتاة للبطل اليهوديّ "آلفي سنجر"، ثم اللقاء المُتَخيل بين "آني" وأسرة "آلفي"، لندرك في النهاية حجم الفجوة والاختلاف بين العالمين.

أما في فيلم "حكايات نيويورك"، فهناك البطل اليهودي الذي يغير اسمه، ويمضي إلى داخل مجتمع الواسب، ويحب فتاتهم، ولكن الأم – والتي تمثل الأصل اليهوديّ- ترفض هذه العلاقة كما قلنا من قبل.

في هذا المجتمع الذي يعاني من أزمة أخلاقية صارخة، وبين هذين الاتجاهين المتضادين: الأصوليّ والاندماجيّ، يعيش البطل وودي ألين اليهودي الفاشل باحثًا عن معانٍ لهذه الحياة، فالإنسان فيها يعيش في التعاسة والشقاء والبؤس، والأسوأ أنها تنتهي سريعًا بموتٍ لا مفر منه. فإذا كانت الحياة شقاء وتعبًا وموتًا في النهاية، فلماذا يتمسك بها الإنسان، ويحارب من أجل البقاء فيها؟!

هذا هو السؤال الذي يطرحه بمباشرة فيلم "حنًّا وأخواتها". في بداية البحث عن الجواب يتجه ألين إلى الدين، فيصطدم برجاله، ورجال الدين عند وودي ألين هم أحط حفنة من النصابين عرفها التاريخ البشريّ؛ إذ يبيعون الوهم للناس في سبيل تحقيق منافعهم الشخصية، ويحمل منهم "شعلة النصب" في أيامنا هذه "المعالجون النفسيون". ويمكن أن نلخص رأي ألين حولهم في تلك الحكاية التي يرويها في فيلم "زيليج"، إذ يقول: "ذهبت إلى المعبد، لأشكو إلى الحاخام، وأطلب منه النصحَ، فقال لي: سوف أعلمك دعاء

يريح نفسك، ثم قرأ عليّ أحد الأدعية العبريّة. فقلت له: ولكنني لا أفهم العبرية، فقال لي الحاخام: يمكنني أن أعلمك العبرية مقابل مائة دولار".



لقطة من فيلم "النائم"

في "حنًّا وأخواتها" نشاهد "ميكي"، الشخص المصاب بوسواس قهريّ من المرض، مما يدفعه لإجراء الكثير من الفحوصات الطبيّة، وفي إحدى المرات يخبره الطبيب بشكوكٍ حول إصابته بورمٍ مخيّ، ولكن يظهر خطأ هذا الاحتمال لاحقًا، فيشعر ميكي بسعادة بالغة، ولكنه يتنبه إلى حقيقة هامة: في كل الأحوال هو سيموت في النهاية.

هنا يبدأ البحث عن معنى الحياة. يبدأ بالاتجاه إلى كتب المفكرين والفلاسفة، ولكنه يفشل في إيجاد ما يريد، ثم يتجه إلى اعتناق الكاثوليكية – وهو اليهوديّ الملحد- ولكنه يتركها بعد بضعة أيام، إذ وجدها –على حد تعبيره- مثل شخصٍ، يقول لك: "مُتْ الآن، وسأدفع لك لاحقًا"، ثم يفكر بعد ذلك في اعتناق أحد الأديان التي تؤمنُ بتناسخ الأرواح، ولكنه يتراجع إذ يجد أن الأمر هو محض هُراء. وفي النهاية يقرر أن كونًا بمثل هذا الشر والسوء، لا يمكن أن يكون له إله خالق. ومن هذا المنطلق الإلحاديّ، ومن خلال نظرة ألين للموت – وهي تشبه النظرة الإغريقية الأسطورية؛ حيث مملكة الموتى وحارسها "شارون"، وما إلى ذلك- تصبح الحياة بلا معنى؛ فهي حفاظ على جسد سيتلف في النهاية، وينتقل إلى العدم. ويصبح الإنسانُ بذلك كائنًا، يركض في هذه الدنيا بلا هدف، على طريق ينتهي بهاوية حتمية. ومن ثمَّ يقررُ الانتحار، ويقدِم عليه، ولكن بينما هو على وشك إطلاق الرصاص على رأسه، تطيش طلقات البندقية، وتصيب المرآة المعلقة وراءه، وتجذب الأصوات الجيرانَ في بنايته، فيطرقون عليه الباب، ويُصاب ميكي بحالة من الذعر والتشوش الشديد. وبعد ذلك يخرج إلى الشارع، ويدخل إلى احدى دور السينما، ليهدئ من روعه، وهناك يجد الحل؛ إن على هذه الأرض ما يستحق الحياة: التفاصيل البسيطة، والأشياء الصغيرة التي يكمن وراءها الجمال الحقيقيّ، والمعنى وراء حياتنا، إذ تُوجد السينما، يُوجد الحب، الذي هو أعظم الطاقات الكامنة داخل نفس البشر.

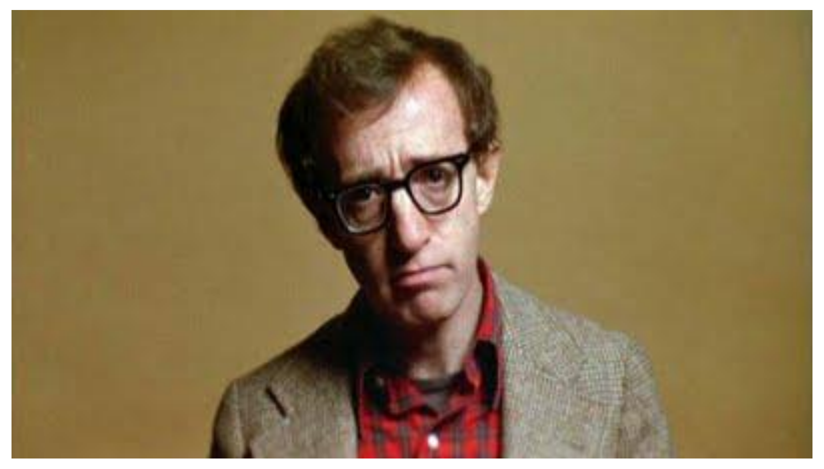
وينتهي الفيلم، وقد تحققت له السعادة الحقيقية أخيراً، مع زوجة يحبها، وطفل ينتظره داخل رحم هذه الزوجة.

مرثية سينمائي

طالما سخرت ممن يدعون معرفتَهم لأنفسهم، فالإنسان جاهل بنفسه تماماً، ولكن إن كان هناك استثناءٌ لهذه القاعدة، فإنه وودي ألين؛ إنه يعرف نفسه حقاً، وهو سيدُ المعبرين عن أنفسهم. ولكن ألين مثال للمثقف المشوَش؛ الذي يعرف أسئلته، ويعرف أجوبتها، ولكنه غير قانع بأيٍّ من هذه الأجوبة، وهنا مكمن التشوش.

أنا لا أعرف من أين أبدأ الحديث عن وودي ألين، ولا أعرف كذلك أين أنتهي؛ فالرجل هو كتلة من التساؤلات والاضطرابات تمشي على قدمين. وقد أنفق هو كلَ حياته في محاولة الوصول إلى الإجابات، ولكنه بذلك قد وقع في الشَّرَك الذي حذرنا منه – نحن الرجال – تولستوي من قبل؛ فهذا الروائي الروسيّ العملاق يرى "أن المفاجأة التي يخبئها الزمان للرجال، هي التقدم في العمر"، هذا هو ما (شعرتُ) به في فيلم ألين "أيُ شيء آخر".

إنها مرثية مخرج قد ترك العنان لهواجسه وإشكالاته، ثم توقف ليسأل الناس عن الوقت، فأخبروه أنه قد أنفق من عمره سبعة عقود. سبعة عقود بين أمه والمرأة والجنس ونيويورك والمعنى والدين، وفي النهاية: لا شيء.



نرى هذا المخرج وهو يؤدي شخصية ديفيد دوبل الناصح الأمين لشاب صغير يُدعى جيري فوك"، شاب يشبه ألين وهو بعد كاتب صغير مغمور، شاب في الحادية والعشرين من عمره، يعيش في نيويورك، في علاقة مركبة مع فتاة مضطربة، وموقف عجيب من مدير أعماله الذي استخدمه ألين كرمز للأم، ومعالجه النفسيّ الذي يرمز بشكل واضح لرجل الدين، فتكون نصيحة "دوبل" لذلك الشاب، أن يهرب من كل هذا، وأن يتعامل بمباشرة مع كل هذه التعقيدات؛ ينصحه بأن يهجر الفتاة، وينهي العقد الذي يربطه بمدير أعماله، ويتوقف عن زيارة معالجه النفسيّ، وأن يترك نيويورك إلى لوس أنجلوس ليبدأ حياة جديدة.

وإني أرى أن وودي ألين في هذا، إنما يقدم لنفسه نصيحة أو بالأحرى أمنية، كان يجب أن يتبعها منذ شبابه الأول... ولكن الماضي لا يعود.

فهم الفيلم.. الزمن والمكان والحركة

بقلم: د. صالح الصحن

كاتب من العراق

الفيلم في عالم السينما منجز ثقافي فني مهم جدا في حياتنا، وليس من السهل إنجازه، فهو عمل مركب يعتمد الشكل والمضمون، أو الفكر والجمال، اخذ حيزا كبيرا في مقاعد التعليم في معاهد وكليات فنون العالم، وخضع إلى التفسير والتحليل والتأويل لكشف ما تنطوي عليه من فلسفة ومعنى معينا.

وتتباين مستويات الأفلام على مدى تاريخ السينما، منها من رسخ في الذاكرة وأصبح مادة مهمة يشار لها في الدرس والتحليل في حلقات المعرفة وميادين الحرفة و الإنتاج وخلدت صناعها المؤسسين اسماء ومادة دراسية في حلقات التعليم، ومنها من لم يكتسب هذه السمة واصبح رقما سهلا في سجل الوقائع المؤرشفة لهذا التاريخ، وأيضا يمكن الإشارة إلى أن لكل فيلم هدفا وغاية ورسالة ومعنى يراد لها أن تصل إلى مشاهد الفيلم.

وأحيانا يصعب الحصول على معنى وفلسفة الفيلم جراء الطريقة أو الأسلوب الذي اشتغل عليه مخرج الفيلم أو ما جاء في نصه المكتوب من قص وسرد لحكاية الفيلم وما يكتنفه من غموض أو تداخل واشتباك، ونعتقد أن تراكم الخبرة المتواصلة في مشاهدة الأفلام تمنح المتلقي المزيد من المعرفة التي تنفعه في فهم معطيات الفيلم، وكيف تم تركيبها، إضافة إلى ضرورة معرفة المدارس والأساليب والاتجاهات التي انتمت إليها السينما (من كتاب ومخرجين) وانعكست على الأنواع الفيلمية المتعددة، ولغرض فهم الفيلم يمكن الاطلاع على أهم الاشتراطات التي ينبغي أن نسعى لها لتسهيل أمر فهمنا له ومعرفة معطياته، وهي :

- **علينا أن نعرف، عن ماذا تدور قصة الفيلم.**
- **لابد من معرفة هيكل القصة الرئيسية وفروعها الثانوية وعلاقتها بها.**
- **تشخيص ادوار الابطال الرئيسيين والثانويين والهامشيين وغيرهم. ومعرفة حواراتهم وحركاتهم وسلوكياتهم.**
- **التحري عن معرفة الصراع ومن هم أطرافه وعن أي قضية يدور الموضوع.**

- **الانتباه جيدا إلى الأماكن التي تدور فيها الأحداث وتنقلاتها الحقيقية والافتراضية.**
- **معرفة الأزمنة التي تدور فيها الأحداث وتنقلاتها وبما فيها التخييلات والاحلام والكوابيس.**
- **الانتباه إلى معرفة أي نوع من الأفلام ينتمي هذا الفيلم، بوليسي، تاريخي، ديني، مغامرات وعنف، خيال علمي، اجتماعي، وغيرها.**
- **يمكن التحري لمعرفة إتجاه الفيلم: واقعي، كلاسيكي، خيالي، تعبيري رومانسي، سريالي، وهكذا.**
- **من أقوى العناصر التي تتيح لنا فهم الفيلم هي الصورة التي تعد بمثابة الكاشفة لحقيقة الفيلم، مع مساعدة الحوار والموسيقى والمؤثرات.**
- **من الضروري معرفة عناصر لغة الفيلم وهي الصورة اي اللقطة ومحتوياتها وممن تتكون اي (التكوين) composion من فضاء تملئه شخصيات وحركات وموجودات، قد يتوازن وقد لا يتوازن، وكذلك الاضاءة والألوان والمكان والديكور والإكسسوارات وتقنيات متعددة تتضمنها الصورة.**

من المفيد جدا أن يعرف المتلقي للفيلم أنواع اللقطات وحجومها ووظائفها، وأن يتعود على أن اللقطة القريبة هي تنفع في كشف التعبير لوجه الممثل لشخصية ما، وهي أيضا تمنح دلالة للصلة الحميمية والالفة بين الشخصيات، اما اللقطة العامة فلها قدرة على كشف المكان وأكبر عدد ممكن من التفاصيل، وقد تحمل قدرا قليلا من الحميمية قياسا باللقطة القريبة. وقد نفهم في الفيلم ان القرب والبعد يدل احيانا الى مستوى الاهتمام بين الشخصيات والعلاقات سلبا وايجابا.

في لغة الصورة هنالك تكوين composion لهيئتها وحجمها اي كتلتها وشكلها وخطوطها، ومن هذا التكوين نعرف كيف أن المخرج يصنع حالة توازن أو غير ذلك في توزيع الشخصيات والموجودات وبحسب طبيعة الادوار، وكذلك يصنع نقاط اهتمام وجذب المتلقي باللقطة جراء الفعل والحدث الأكثر فاعلية فيها، مثلا تبرز شخصية الطبيب في الردهة والمعلم في الصف والضابط بين الجنود فهو في كتلة تعادل في المقابل كتلة الافراد الاخرين بحكم الدور والوظيفة او مراعاة اللقطة التي تحمل شخصية ما وما يحيط بها من شخصيات أو أشياء وما مستوى العلاقة بينهما، وهكذا، ويرسم أيضا تصميما لحركة الممثل والكاميرا بحسب دوره ونوع سلوكه، مثلا، يرسم الحركة المستقيمة لممثل بدور تلميذ يطلب من زميله قلما لأنه لا يحمل أي غرض آخر غير القلم، اما اذا كان الدور لموظف يتحين الفرصة كي يذهب إلى مديره لغرض الوشاية أو النفاق على س أو ص، فهنا ترسم الحركة ملتوية أو منحنية أو أفعوانية تعبيرا عن ما يقوم به من عمل ملتوي ومشين.

على المتلقي أن يعرف في سرد القصة التقليدي هناك بداية ووسط ونهاية وليس من السهولة المتاحة سمعيا وبصريا فهم الفيلم، وإنما هنالك سيلا من الصور واللقطات والمشاهد التي تسري حاملة الأحداث والأفعال الظاهرة والباطنة لقصة رئيسية تتخللها خيوط قص ثانوية تذهب بعيدا أو قريبا أو تختفي احيانا لتعود تظهر مرة أخرى في حالات

متوقعة أو غير متوقعة، وعلينا أن نتابع كيف نمت خيوط القصة وتفرعاتها ومتى تتازم ومتى يحصل التصادم واشتداد المشكلة وهل هناك بوادر لحلها أو انفراجها وهل هناك توقع للحل ام استياء ويأس، وهل هناك كسر للتوقع وخلق الصدمة أو الدهشة في إطار تشويق المتلقي لأحداث الفيلم وغيرها من المفاجآت. وهذا ما يعتمد على طريقة السرد الصوري وما يحمله من متغيرات.

وهناك ايضا طرق اخرى لا تعتمد هذا التقليد في السرد، فتشتغل على تركيب مشاهد الفيلم بعدد من القصص والثيمات المختلفة، وما علينا كمشاهدين الا ان نبحث عن علاقة بعضها ببعض من اجل التوصل الى فهم هذه العلاقة التي تقودنا الى الفهم. علينا أن نعرف أن الشخصية الذكية الماهرة النشيطة المنتجة المتفائلة في الفيلم ترسم لها حركة ذات فاعلية متنقلة وحيوية بعكس الشخصية البليدة المريضة الكسولة الخاملة البطيئة المترهلة وهذا ما يجعلنا أن نفهم الفرق بين حركة اللصوص السريعة وحركة رجال العلم والدين والقضاء الأقل وطأة لما تتسم به الحركة من هيبة ووقار.

التجسيد المتقن لأداء الممثلين ورسم حركة انفعالاتهم وسلوكياتهم وبحسب أدوارهم تساعد كثيرا لفهم النوايا والاغراض التي تقودنا إلى معرفة أهداف الشخصية وحجم دورها في الحدث وما يلازمه، فاللقطة السريعة تختلف عن اللقطة البطيئة وبحسب حاجة او ضرورة التوظيف، فقد يشار (للسريعة) للفت الانتباه وإثارة المتلقي أو الحاجة إلى الفعل السريع كحركة القتال أو نقل حالة مريض إلى الإسعاف أو مباغتة الخصم أو حركات الحفلات الراقصة وغيرها.

قد يصعب على المتلقي فك شفرات أشكال المشاهد والحركات التي صنعت وفق الخدع السينمائية، وقد يتقصد الفيلم بحمله (لغزا) محيرا يتطلب البحث عن حقيقته وتفسيره، ولكن تراكم الخبرة والاطلاع على تقنيات الصنعة ووسائل تركيبها يقودنا إلى فهم حقائق بناء مثل هذه المشاهد والصور وما تحمل من تداخل وغموض.

يتوجب علينا فهم ومعرفة وظائف الألوان ودورها التعبيري في الفيلم، فهناك ألوان حارة تشتق من اللون الأحمر وهناك باردة مشتقة من اللون الأزرق، فأحد المخرجين مثلا منح اللون الأحمر لقطعات الجيش في فيلمه وهو في حالة هجوم، اما القطعات المنهزمة فمنحها اللون الأزرق، ومعروف أن اللون الأحمر أيضا له أكثر من دلالة، فهو العاطفة والحب ولكن أيضا هو للدم والجريمة والعنف، اما اللون الاسود، فله اكثر من وظيفة، فقد يقترن بالحزن ومشاهد العزاء ، وقد ترتديه سيدات المجتمع في حفلاتهن الكبيرة، فيما يعد اللون الأبيض لكل ما هو براءة وعلم وحكمة وما يحمل من دلالة للسلام او لعمل ملائكة الرحمة والانسانية، وكذلك يستخدم اللون الرمادي للتعبير عن حالات التأرجح والنفاق والانتهازية والتلون وما يسود بعض المؤسسات من فساد وانتهاك الحريات والحقوق، وغيرها

للإضاءة دور كبير في مساعدتنا لمعرفة معنى وطبيعة المشهد، فمثلا في حالة مشهد الغموض أو الاكتئاب أو عدم الألفة نرى أن الاضاءة هنا أقل بريقا وأقرب إلى الخفوت وأحيانا تضمحل في أماكن معينة، اما في مشاهد البهجة والتفاؤل والإيجاب فتنتشر الاضاءة وهي أكثر إشراقا وبيانا للمكان والموجودات. وقد تدخلت التقنيات الرقمية

الحديثة واستخدمت أشكالا متعددة ومثيرة من تصاميم مبهرة في الاضاءة لمضاعفة الأفعال والأحداث وبث فاعلية الشكل وبما يوحي إليه من معنى ودلالات.



من فيلم "منقح" لبريان دي بالما (2007)

من العناصر المهمة التي تساعدنا في فهم وتفسير الأشكال والرموز والحركات في الفيلم هي العلامات التي تنتمي إلى علم السيمياء والتي تتخذ من الإشارة والرمز والايقونة والشفرة والإيحاء وغيرها مختصرات دالة تكتنز تحتها معنى أعمق، ففي مشهد يتقابل فيه العاشقان أمام شجرة مصفرة وقد تساقطت أوراقها تحتها، ذلك ما يوحي إلى خريف الزمن واقرب إلى الذبول وبما يدل وينعكس بقصدية عن فتور علاقتهما ببعض، ومثلما نرى لقطة الشلال التي تذكرنا بالسقوط، أو لقطة انكسار إناء وما تدل على انتهاك حرمة شرف ما، أو لقطة الغراب التي تنبئ بسوء الطالع، فضلا عن اقتران بعض الألوان بالمهن كاللون الأحمر لسيارة الحريق والأصفر للتاكسي والأبيض لسيارة الاسعاف والطهر والعلم وملائكة الرحمة وغيرها من العلامات التي اقترنت بهوية ما كالصليب كدلالة للمسيح، وهناك الكثير من الأفلام التي لا تعد ولا تحصى التي تضمنت مثل هذه العلامات للدلالة، فمثلا فيلم "إجراء عادي" (2008) للمخرج ايرول موريس، يستخدم

الجسد العاري للجنود العراقيين في سجن أبو غريب علامة لانتهاك الكرامة، وفيلم "القارئ" 2008 للمخرج ستيفن دالدري، الذي يستخدم القراءة علامة لكشف هوية البطلة التي تدعي عدم القراءة وإخفاء المعلومات، وكذلك فيلم "ابنة رايان" 1970 للمخرج ديفيد لين التي يكتشف زوج البطلة بعضا من الرمال في قبعتها عندما كانت مع عشيقها على ساحل البحر، مع كشف آثار الأقدام، وكذلك فيلم "منقح" 2007 للمخرج بريان دي بالما الذي يحمل من اسمه دلالة لعلامة التنقيح والرقابة وتنقية المعلومات وحجبها التي تنكشف لما تفعله القوات الأمريكية في العراق، وفي فيلم "حديث الملك" 2010 للمخرج توم هوبر وما طغى من تاتأة الملك كعلامة لهويته التي بنيت عليها قصة الفيلم وهناك العديد من الأمثلة من العلامات.

تتطلب عملية فهم الفيلم ملاحظة تتابع اللقطات والانتقالات من لقطة إلى أخرى وإثارة التساؤل لماذا قطع من هنا لهناك وما علاقة هذه اللقطة بتلك من أجل خلق الربط وكشف العلاقات لمعرفة ما يدور من أفعال وأحداث، للمشاهد احساس بإيقاع قصة الفيلم وحركته، واي خلل يحصل من ترهل وبطئ سيولد مللا وتشتتا وغموضا بما يصعب متابعة وربط الأحداث وهذا ما يعيق عملية فهم الفيلم. والمشاهد بحاجة كبيرة إلى تأمل وتفكير وربط واستنتاج المعنى وملاحقة المعنى الظاهر والمعنى الباطن الذي يتطلب الدقة والانتباه والتفسير والتأويل.

أحيانا نشاهد أفلاما تتناول قصصا قراناها في حياتنا ونعرفها جيدا، ولكن علينا أن نراها فيلميا مصورة وكيف تجري الأحداث وكيف جسدت وما هي الوسائل والأشكال التعبيرية التي نراها الان أمامنا، سواء أن اقتربت أو ابتعدت عن مضمون وفلسفة القصة التي قراناها، وأن معرفتنا بالقصص والروايات تجعلنا نكتشف قبل غيرنا كم من الأشياء من أحداث وأفعال ومعلومات وأشكال قد أضيفت أو حذفت في الفيلم وكيف كانت رؤية المخرج بإظهاره القصة لنا صوريا.

إن مدارس واتجاهات ومذاهب الفن أثرت وبشكل مباشر على حركة السينما وظهرت افلام كثيرة متأثرة بهذا الاتجاه أو غيره، وبعضها خرج عن المألوف التقليدي في صنعة الفيلم وراح يعزف على أوتار التجريد والغرابة والسيريالية ويطرق أبوابا من التخييل والتنبؤات والاوهام والغرائب وبما يحسن ويجيد فن الربط بين هذا وذاك رغم الفارق الكبير بينهما، لذلك قطع الفن المفاهيمي شوطا بارزا من التغيير في بنية أجناس متعددة من الفنون ومنها السينما التي تظهر بمجموعة مشاهد مختلفة ولا علاقة أحدها بالآخر، مما يتطلب من المتلقي أن يبحث ويفكر ويجد الحل في ربط مثل هذه المشاهد المبعثره لعله يجد لها فهما من معنى وتفسير وتأويل.

تستجد وتتكشف معلومات إضافية أخرى وتتضح معاني أكثر في حالة مشاهدة الفيلم أكثر من مرة بحكم المراجعة والانتباه إلى نقاط قد ذهبت بعيدا عن التركيز أو قد غلب عليها فعل آخر.
قد يتقصد صانع الفيلم في اضمار وإخفاء بعض الحقائق في الفيلم، مثلا يترك النهاية سائبة ويدع المشاهد حرا في اكتشاف المعنى ويجعله يستنتج كيف تؤول الأمور في نهاية الفيلم.

كثرة مشاهدتنا للأفلام تفيدنا في معرفة أفكار وأساليب وطريقة معالجة المخرجين لأفلامهم التي تقربنا من فهم الآلية التي يتعامل بها المخرج في لقطته وفي تركيب مشهده وفي بناءه التركيبي لفيلمه فكريا وفنيا.

أثناء مشاهدتنا الفيلم ونحن نبحث عن المعنى والفهم، نتلذذ كثيرا احيانا بوسامة البطل أو نتعاطف بقوة مع طبيعة دوره وموقفه في القصة وأحيانا تثيرنا الملابس وموضة الازياء وسمات الشعوب وفلكلورها، وأحيانا يجذبنا المكان والفضاءات التي تجري بها الأحداث وكأنها أحد الشخصيات المهمة الفاعلة في الفيلم، وأحيانا تشدنا القصة ذاتها لما تحمله من موضوع شيق، وكل هذه العناصر وغيرها تساعدنا كثيرا في عملية فهم الفيلم.

في بحثنا عن فهم الفيلم، علينا أن نعرف أن للفيلم عالم خاص هو (عالم الفيلم)، وهو يختلف كثيرا عن عالمنا في الحياة اي عالم الواقع، ذلك لان فن السينما هو عرض ما يمكن من تصورات وتخيلات وعوالم أخرى واحلام وهواجس تجسد رؤيتنا ونظرتنا لهذا الواقع وليس استنساخه، والصنعة الفيلمية قد تقربنا قليلا أو تبعدنا كثيرا عن هذا الواقع أو بينهما وما يظهر به من أفكار وقصص وحوادث ووقائع وصور وحركات وغيرها.

هنالك افلام تناولت مواضيع مهمة في حياتنا، فكثير منها اشتغلت على التنبؤ وما يمكن ان يتم تصوره ان يحدث في المستقبل، وبتجسيد متقن في التقنيات الحديثة وهناك من اشتغل على عالم الاشباح والظواهر الخارقة منها فيلم الحاسة السادسة 1999اخراج م نايت شيامالان أو تداخل الشخصيات والازمنة والقصص وباغتراب شديد، كما في فيلم الساعات 2002 لستيفين دالدري.

وهناك من تناول مواضيع أكثر حساسية فكرية او روحية مثل فيلم الالام المسيح لميل جيبسون وفيلم "شفرة دافنشي" لرون هاوارد، وهناك من تناول دور العلم والفلك والفضاء والفيزياء في حل المشاكل وتحقيق نوع التوازن بين الترفيه والعلم وكذلك قصص المعارك الدائرة بين كوكب الارض وكواكب الفضاء كما في فيلم المريخي 2015 للمخرج ريدلي سكوت فضلا عن الكثير من الافلام المتسلسلة التي تناولت مثل هذه المواضيع كـ"حرب النجوم" و"الحديقة الجوراسية" و"ستارتريك" والجاذبية و"بروميثيوس" و"المتحولون" وغيرها.



لقطة من فيلم "أفاتار"

وهناك قصص تتناول الذاكرة وكيفية الاستحواذ عليها من الطرف الاخر وبما يتيح لعمليات التجسس والاعترافات نوعا من الاثارة القصصية كما حصل في فيلم بداية أو انشاء 2010 للمخرج كريستوفر نولان، أو تجسيد احتمالية غزو أمريكا لكوكب نيبتون في فيلم "أفاتار" 2009 لجيمس كاميرون.. وغيرها.

إن فهم الفيلم هو تأمل وبصيرة نهمة ودراية عميقة في فهم الصورة الفيلمية ومعنى الشكل ومعنى الحركة ومعنى الزمن ومعنى المكان ومعنى الايقاع ومعنى العلامة ومعنى الضوء واللون والتصميم مع قدر مناسب من المعرفة والثقافة ولغة الجمال

حول مصطلح اللغة السينمائية فهم الفيلم.. الزمن والمكان والحركة

بقلم: قيس الزبيدي
سينمائي من سورية

أشار الناقد عدنان مدانات في الفصل الثالث "إكلاشيهات المصطلح النقدي المضللة" من كتابه "ازمة السينما العربية" بأن صدور كتاب مارسيل مارتين "اللغة السينمائية" – قبل أكثر من نصف قرن – قاد الى استخدام مصطلح لغة السينما وانتشاره، ويعترف الناقد نفسه، بوقوعه في استخدام هذا المصطلح المُضلل، ومن ثم تراجعه عن استعماله، واستخدم بدله، بعدئذ، وسائل التعبير السينمائية، رغم أن النقاد العرب، ما زالوا يستخدمونه حتى اليوم، دونما أي شعور بالحرج.

فنحن نرى مثلا ناقداً بارزاً كعلي أبو شادي، الذي عنوّن كتابه "الفيلم السينمائي" والذي سبق وصدر في طبعته الاولى عن الثقافة الجماهيرية في العام 1989، لكنه حينما اعاد إصداره عن مكتبة الاسرة في العام 1996 واعاد إصداره في دمشق في سلسلة الفن السابع 114 في العام 2006- غير عنوانه إلى "لغة السينما"، التي يعرّفها: حرفة الفنان السينمائي و"وسيلته لتحقيق رؤيته وتوضيح موقفه بشأنها، شأن اللغة التي يستخدمها الكاتب وفق القواعد والأساليب البلاغية والنحوية".

كما إن مخرجاً كبيراً كصلاح أبو سيف أكد، في فترة قريبة، أثناء ما كان يشرح لطلاب المونتاج والإخراج في السنة الثالثة في أكاديمية الفنون بالقاهرة، "علينا فهم السينما كلغة ذات ابجدية واضحة ومحددة، شأنها في ذلك شان جميع اللغات الحية كـاللغة العربية وما تتضمنه من قواعد للنحو والصرف (...) وكلما أتقنا قواعد اللغة كلما استطعنا التعبير عن مرادنا بأبسط وأدق الألفاظ بحيث يفهم حديثنا كل من يستمع إليه.

ونتيجة لذلك يرى إن اللغة السينمائية تتألف ابجديتها من ثمانية حروف: خمسة منها تخص الصورة وثلاثة تخص الصوت. ويسمي أبو سيف لطلابه هذه الحروف الخمسة كالتالي: الديكور والممثل والاكسسوار الثابت والمتحرك والاضاءة"!

مقدمة نظرية اولى للنقاش؟
منذ بداية تاريخ السينما تمت مقارنة السينما باللغة الطبيعية وتبع ذلك الاعتقاد بانها لغة تمتلك قواعدها ومونتاجها ونحوها. واستمر عدم الوضوح في عدد من تلك المفاهيم في إطار نظرية السينما، خصوصاً وان نظرية الفيلم الكلاسيكية، لم تمتلك إلا معرفة قليلة بعلم اللغة، كانت بالكاد تؤهلها، بشكل كاف، في عقد مقارنة سليمة بين مفاهيم هذا العلم وتطبيقها في مجال نظرية السينما.

لنعد إلى تاريخ نظرية السينما وإلى الدراسات اللغوية والسيميائية، التي توصلت إلى تحديد وتعريف دقيقين لمفهوم اللغة، بحيث لم يعد من المجدي تطبيق خصائصها

ومواصفاتها على ما كان النقد يسميه اللغة السينمائية، والذي تمت مقارنته، منذ بداية تاريخ السينما، باللغة الطبيعية.

لقد ساد الاعتقاد بإنها لغة تمتلك قواعدها ونحوها وصرفها. وسبق لبودفكين أن عرف تشابه مفردات السينما بمفردات اللغة الطبيعية كالتالي: "إن المونتاج هو اللغة التي يتحدث بها المخرج إلى جمهوره، واللقطة تمثل الكلمة ومجموعة اللقطات تمثل الجملة والمشهد يتألف من الصور كما تتألف الجملة من الكلمات". إيزنشتين، أيضاً لجأ بدوره، إلى اللغة، وإلى اللغة اليابانية، بصورة خاصة، لشبه كتابتها بالرسوم الهيروغليفية وانصرفت جهوده في فيلم "اوكتوبر"، إلى اكتشاف الكيفية التي يتمكن بها المونتاج من تحويل صور المواضيع الحسية إلى لغة المفاهيم المجردة. ونتيجة لذلك يرى ميتري أن محاولة ايزنشتين في صنع فيلم عن "رأس المال"، وهي محاولة لم تر النور، ، لو تحققت، لكان مصيرها الفشل.

ليس هناك من يعارض اعتبار الصور السينمائية مثل الكلمات، طبيعتها، كعلامات، التعريف بشيء ما عبر استبداله بشيء آخر، أو بتعبير أفضل، إحلال شيء آخر بدله. ولا شك إن العلامات السينمائية تُظهر بنية نظيرة لبنية لغة الكلام، كما أن استعمالها يخفي نظاماً شبيهاً بنظام لغة الكلام، ويُظهر بنية نظيرة لبنية لغة الكلام. "وإذا ما ارادت السينما أن تكون لغة اصلية فعلينا أن نتنازل عن أن تكون بمنزلة كاريكاتير اللغة الطبيعية".

حدث في منتصف سنوات الستينيات تحول كبير في طبيعة القضايا الجمالية واللغوية السينمائية التي خضعت للدراسة والتحليل من قبل منظرين جدد جاؤوا إلى حقل السينما من حقول معرفية أخرى مثل علم اللغة والبنيوية والسيميائية (سيميولوجي) أو علم نظام العلامات. وقد أغنت مثل هذه الأبحاث نظرية وجمالية السينما عبر عقد الصلة بين أصول وقواعد لغة الكلام وأصول وقواعد لغة السينما. وقد عرّفت السيميائية اللغة والفيلم باعتبارهما ينتميان، من جهة، إلى نظم الاتصال، ويختلفان، من جهة أخرى، في أن اللغة، أية لغة، تملك نظام لغة، أما الفيلم، الذي تجمعه مع اللغة أشياء كثيرة مشتركة، فليس له نظام لغة. ولعل هذه المقارنة توضح ما عناه كريستيان ميتز، حينما اعتبر الفيلم لساناً بدون لغة، أو حينما عقب على ذلك امبيرتو ايكو، وعد الفيلم بمنزلة كلام لا يستند على لغة.

عرف ابن جني اللغة بأنها مجموعة "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم". كما اعتبرها الآمدي "اختلاف تركيبات المقاطع الصوتية" التي تفضي إلى دلائل كلامية وعبارات لغوية. والثابت أن لكل لغة وحدات صوتية تتيح لها تركيب الوحدات الدالة التي تنفرد بها، وإذا ما تجاوزنا التعاريف العديدة للغة، التي حاول كل منها وفي أوقات مختلفة أن يقترب من قانون اللغة الأساس، فسنجد أن أندريه مارتينيه، وهو يقارن بين الكلام البشري وبين غيره من ألوان التخاطب، استطاع أن يبين أن الكلام البشري قادر وحده على "التمفصل المزدوج" وأكتشف أن مبدأ التمفصل المزدوج هو القانون الأساس من قوانين اللغة الطبيعية.

يتركب التمفصل المزدوج من تمفصلين: المورفيمات، وحدة التمفصل الأول، وهي وحدات صوتية صغرى دالة، تتألف بدورها من وحدات أصغر منها غير دالة وهي الفونيمات، وحدة التمفصل الثاني، وهي وحدات صوتية تمييزية. يعبر عنها في الكتابة بالحروف الأبجدية يمكن بواسطتها تركيب الوحدات الصوتية الدالة: الكلمات المعجمية، التي تنفرد بها كل لغة.

ومع أن عدد الفونيمات محدود، إلا أنه ينتج عدداً غير محدود من المورفيمات، تساعد على التمييز بين المعاني. وان ما ينتج عن تعريف الفونيم بوصفه قيمة تمييزية في المقام الأول، هو أن الفونيمات لا تنجز وظيفتها بفضل تفردها الصوتي وإنما بفضل تقابلها التبادلي ضمن نظام معين. والشيء المهم، الذي يتعلق، بقدر ما بالفونيمات، هو الاختلافات، التي تساعد على التمييز بين الكلمات. وهذه هي القيمة اللغوية الوحيدة للفونيمات. فتلك الاختلافات هي بالضبط، نقطة الانطلاق لأي بحث في الفونيمات.

وأكد دي سوسور نفسه اعتماد اللغة على الاختلافات، ورأى أن ليس في اللسان سوى فروقات، من هنا يأتي اكتشاف مارتينيه الحاسم للتمفصل المزدوج ويتيح تعريف اللغة، إذ لا يمكن اعتبار أية وسيلة اتصال أخرى، لا تمتلك هذا القانون الأساس، الذي يصوغ نظام اللغة بمنزلة اللغة. من هنا أيضاً يأتي، مثلاً، تأكيد مونان على إن "التمفصل المزدوج هو ما يُميز اللسان البشري وما هو لغوي خالص في تعابير الإنسان معاً، وهو مشترك بين اللغات كافة. وخارج التمفصل المزدوج لا توجد لغة قط، ولا يوجد شيء يتعلق بعلم اللغة".

كان السؤال، الذي يساق، منذ البداية، ويقارن السينما باللغة الطبيعية هو: كيف نجعل مادة التعبير في السينما ذات دلالة، وكيف نجعل الصور تحمل الدلالات؟



لقطة من فيلم "أكتوبر" لأيزنشتاين

هناك عدد من مشاكل مركزية في نظرية السينما، لا يمكن حلها دون الرجوع إلى نظرية علم اللغة وطريقتها. وثمة أوجه ثلاثة متداخلة فيما بينها: تاريخ النظرية، ونقد النظرية الكلاسيكية في تحليل لغة الفيلم وسيميائية الفيلم، ومشروع نظرية الفيلم الجديدة، وهذه العلاقة المترابطة، لا يمكن كشفها دون استطلاع قصير للمفهوم النقدي لتاريخ النظرية.

تحدث كريستيان ميتز عن مراحل ثلاثة لتاريخ النظرية، جرى فيها تسليط الضوء على الفيلم، وتأسس، نتيجة لذلك، ما سُمي نظرية الفيلم أو نظرية السينما، و يعني الشئ ذاته، وتمت فيها معرفة ما هو فيلمي أو ما هو سينماتوغرافي. وكانت تلك الابحاث الإنتقائية والتركيبية متألقة، في بعض الأحيان، رغم إنها لم تستعمل منهجاً معرفيا بعينه، بشكل كامل، بل استعملت مناهج عديدة. وفي مرحلة ثالثة، كانت متوقعة، كان على كل منهج من هذه المناهج، وهو يرتبط بغيره ويتداخل، أن تختفي اشكاله الحاضرة، وأن يتخلص تركيب نظرية السينما، فعلاً، من انتقائيته ويراجع مدى صحة تقديراته المختلفة ومعرفة مستواها التجريدي الخاص. ويبدو إننا في الوقت الحاضر، نجد أنفسنا في المرحلة الثانية، التي هي "مصح شفاء" لا مفر منه، وعلينا أن نتعرف على تعددية المناهج الضرورية. إن سيكولوجية الفيلم وسيميائيته لم تكن موجودة في الماضي، وربما لن توجد في المستقبل، لكن علينا اليوم أن نرعاها، لأن الوصول إلى خلاصة حقيقية، لن يتحقق بالإملاء، إنما يتحقق، في النهاية، عن طريق الابحاث الوفيرة".

كان الهولندي جان ماري بيترس من أوائل السيميائيين الذين بحثوا في هذه الإشكالية. وتقف دراسته الأولى التأسيسية "بنية اللغة السينمائية" التي نشرت عام 1961 على رأس قائمة البحوث الجديدة المهمة. ويبدأ بيترس بحثه بالسؤال التالي: "ماذا نريد أن نفهم من كلمة "لغة"؟ وإذا ما كنا نرى في لغة الكلام الظاهرة اللغوية الوحيدة. فعندها ستكون كل مناقشة حول طبيعة لغة السينما بدون أي معنى.أما إذا سلمّنا بوجود لغات أخرى إلى جانب لغة الكلام، وانطلقنا من مفهوم لغة عام جداً، فعندها يمكننا أيضاً أن نفكر بلغة للسينما. وإذا ما توصلنا، بناء على ذلك، إلى الاستنتاج القائل بأن استعمال تعبير لغة سينمائية تم تفسيره، فنكون، بذلك، توصلنا بالتأكيد إلى نتيجة ناقصة.

تتوقف الدراسات المقارنة الحديثة عند هذه المسألة طويلاً، وتتوصل إلى نتيجة: إن اللقطة لا تشابه الكلمة والمشهد لا يشابه الجملة، لأن الفيلم أصلاً لا يمتلك، مثل اللغة، نظاماً خاصاً، يجعل منه لغة. فالكلمات هي رموز اصطلاحية ينوب فيها الدال عن المدلول على أساس المواضعة، أما الصور فهي علامات أيقونية، تقوم نفسها على أساس مشابهة ما تدل عليه. وكما تملك الكلمة علاقة غير مباشرة بما تدل عليه، تملك الصورة علاقة أيقونية مباشرة بما تدل عليه وتصوره : أي إن الكلمة، وحدة لغوية، علامة، وظيفتها إحلال شيء بدل شيء آخر، فهي دال ينفصل عن مدلوله: الكلمة تساوي الشيء. أما الصورة، فهي علامة بصرية، تتشابه فيها العلاقة بين الشيء ومظهره، ويتطابق فيها الدال مع المدلول: أي إن العلامة هنا هي مظهر الشيء ذاته: العلامة تشبه مظهر الشيء. وتكمن قوة اللغة في استعمال علامات يتباين فيها الدال والمدلول، بينما قوة الفيلم تكمن في استعمال علامات يتطابق فيها الدال والمدلول.

بإمكاننا الوقوف على غنى هذا التصور عندما يطبقه رولان بارت على العمليات الدلالية التي ننعتها عادة بلفظي التعيين DENOTATION أي المعنى الحرفي للكلمة والتضمين CONNOTATION أي المعنى الثاني الإيحائي للكلمة. إن معنى التعيين هو عادة استعمال اللغة بطريقة أو بأخرى، لتدل بها على ما تقوله، بينما معنى التضمين هو استعمالها بطريقة أو بأخرى، لتدل بها على غير ما تقوله. ويحدث التضمين عندما تغدو نفس العلامة، الناتجة عن علاقة سابقة بين الدال والمدلول، دالاً على مدلول جديد.

وهذا يعني إن التعبير في السينما يمكن أن يتحول بدوره، عبر حضور العلامة الأيقونة، إلى تضمين، إلى دال، يبتكر كل مرة، مدلوله. ولعلّ هذا ما دفع كريستيان ميتز إلى التأكيد على إن الفيلم: ''يروي لنا قصصاً مترابطة، ويقول لنا اشياء كثيرة، تقولها ايضا اللغة المنطوقة، لكنه يقولها بطريقة اخرى. إن الذهاب إلى السينما يعني رؤية هذه القصص''. بمعنى آخر: ''ليس لان السينما لغة تستطيع أن تروي لنا قصصا جميلة، إنما لأنها روت لنا هذه القصص اصبحت، بذلك، لغة''. على الفيلم أن يقول شيئا وله أن يقوله، لكن دون أن يلتزم بشعور معالجة الصور ككلمات وتنظيمها وفقا لقواعد نحو لغوي مشابه. أن حظ الفيلم في قدرته على التفريج والتعبير عن معنى، ليس وفقا لافكار مسبقة أو مستعارة، انما عبر تنظيم عناصره في الزمان والمكان. كيف؟ يستنتج ميتز: ''الكاتب يستعمل اللغة، أما السينمائي فإنه يبتكرها''.

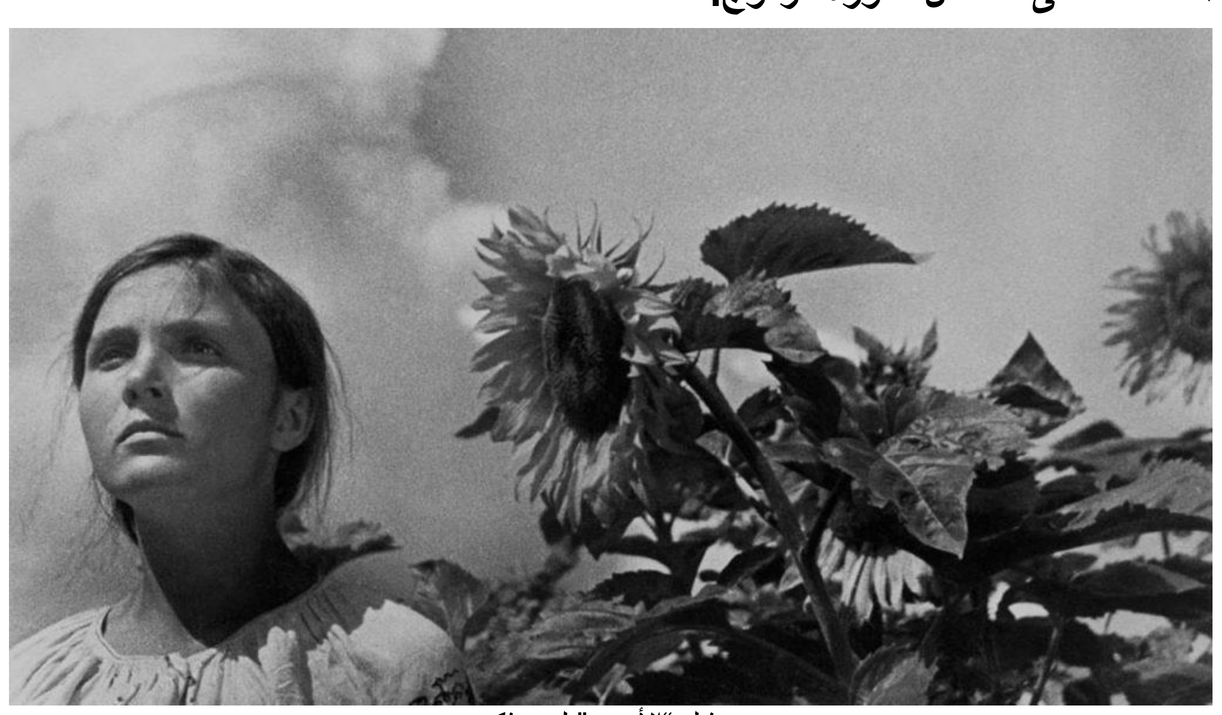
يتطرق جان ميتري في مؤلفه ''جماليات وسيكولوجية السينما'' إلى قضية ''اللغة'' في السينما، ويعدها من أهم القضايا السينمائية وأكثرها شيوعاً على الإطلاق. وينطلق ميتري، في معالجة هذه القضية، من منظور مختلف إلى حد ما عن ميتز، وينتهي، بعد عرض أفكاره، إلى أن السينما أيضاً لغة، لكنها تختلف عن اللغة المنطوقة، رغم أنه، يراها، في النهاية، لغة طالما إنها تشارك اللغة اللفظية في خاصية إيصال المعنى. يكتب ميتري: إلى أي مدى يمكن اطلاق مفهوم لغة على الفيلم بصورة عامة؟ إذا ما عدنا إلى مفهوم اللغة بمعناه الكلاسيكي، فمن الواضح أن السينما لا يمكن أن تكون لغة (...) لان مفهوم اللغة الكلاسيكي يصح على اللغة المنطوقة فقط، لأنه مفهومٌ لغويٌ وليس مفهوما منطقياً. ليست الصورة، كما نعرف، علامة في ذاتها، غير إن المعنى الذي تحمله، يتغير وفقا لاسلوب عرضه (...) كما أن من الواضح أيضاً، بان الفيلم هو شيء يختلف تماماً عن نظام العلامات والرموز، وانه على الأقل لا يبدو، وحده، كذلك.

الفيلم أولا هو نظام صور، صور لأشياء، نظام صور هدفه وصف تتابع إحداث معينة، يطورها الى سرد. وهي صور تذعن، وفقا لطريقة السرد، المختارة، لنظام من العلامات والرموز، تصبح أو يمكنها إضافة إلى ذلك، رموزاً. وإنها أخيراً ليست علامات كالكلمات، إنما هي، في الدرجة الأولى، مواضيع من واقع ملموس، مواضيع، تحمل أو يمكن أن تحمل معانٍ معينة.

من هنا فان الفيلم لغة ويصير بهذا المقياس لغة حينما يعرض أولا بمعونة هذا العرض. باختصار صنف جان ميتري السينما في تصنيف يختلف عن اللغة الكلامية، لأنه يجد الصورة تختلف عن الكلمة التي تقارن، ولان الصورة تتطابق مع أشياء الواقع. غير إن محاولة جعل المونتاج يعمل عمل اللغة، هو مجرد اساءة لاستعمال قدرات وسيط السينما

الفني. ومع إن الناقدة دينا دريفوس تقول الشيء نفسه الذي يقوله ميتري، إلا أنها ترفض اعتبار السينما لغة. ويوضح ميتز، بأن الملاحظة التي يوردها ميتري ومفادها، انه من اليسير مناقشة أن كل لغة ينبغي أن تشبه اللغة المنطوقة، تجعلنا نستنتج أن لغة الفيلم، لاختلافها عن اللغة المنطوقة، هي بالتالي ليست لغة.

على أساس من هذه الإشكالية، تاريخياً، جرت مساع عديدة لمحاولة البرهنة على وجود "تمفصل مزدوج" في التعبير السينمائي، يتناظر مع وجوده في اللغة، فمثلاً وجد بازوليني علامات الفيلم هي علامات الواقع نفسه، والفيلم هو فلتر/ مرشح بين صانع الفيلم والواقع، لأن الفيلم يحكي لغة الواقع المكتوبة ويعرض الواقع بالواقع نفسه ولغة الواقع الموجودة في العالم هي لغة الواقع الطبيعي النقية والوحيدة، التي تجعل الواقع يحاكي حاله. وتجعل من سيميائية الواقع مادة الفيلم الواقعية، سيميائية تقول لنا شيئا، وتسرد معاني، بالعلاقة مع معاني الأشياء والأحداث التي يصورها الفيلم.
ووصل بازوليني إلى كون الوحدات الصغرى في السينما، التي يعاد إنتاجها كما هي على الفيلم، تعادل الفونيمات، وأن لغة السينما هي صياغة خاصة للتمفصل المزدوج. لان وحدات لغة السينما الصغرى تبرهن على أشياء الواقع المتنوعة وتحتل الصدارة في الصورة، وتعادل، عبر التشابه، الفونيمات، التي تقابل مورفيمات اللغة الطبيعية وتوازيها. أما ايكو فيجد حجة بازوليني تدل على فهم ناقص في معرفة الكود الثقافي،ومعرفة إيديولوجية وطبيعة، ليس فقط الفيلم إنما طبيعة السلوك الإنساني وعملية التفاهم بصورة عامة.فأشياء الواقع، التي تحتل الصورة، بالنسبة له، هي مجرد مظاهر اصطلاحية مقررة، تتم بوساطة التكويد/ التشفير إلا يقوني، وتدل على صفات المعاني، وهي بالتالي، وحدات صغرى لا تعادل الفونيمات اللغوية ولا تستند في إنتاج المعاني المختلفة على تمفصل صورة مزدوج.



من فيلم "الأرض" لبودوفكين

غير أن محاولة بازوليني بينت، في نهاية المطاف، نوعية مغايرة للتمفصل المزدوج، التي سعت للبرهنة على وجوده. ففي كتابه الأول"الصورة ـ الحركة" أشار الفيلسوف جيل دولوز إلى مسعى بازوليني في إيجاد مقاربات في السينما مع اللغة، ووجدها مقاربات غير موفقة، لأنه يرى إن كان للقطة من نظير فسيكون في المنظومة المعلوماتية، وليس في المنظومة اللسانية. ويعود دولوز في فترة لاحقة إلى مناقشة مسألة العلاقة بين السينما واللغة، لينبه إلى أنها ساعدت على صياغة شروط وإمكانات سيميائية الفيلم.

ويطري حذر كريستيان ميتز في تناوله لهذه العلاقة، إذ انه لم يسأل: "ما الذي يجعل من السينما لغة؟"، إنما طرح السؤال بشكل آخر: "ما الذي يجعلنا نعتبر السينما لغة؟". ويستنتج ميتز أن: "السينما فن حين تصبح لغة". وقد وضع ميتز أمامنا جوابين، الأول الذي تبيّنه "الواقعة" التاريخية، وهو أن السينما تطورت، بالدرجة الأولى، إلى سينما سردية تروي حكايات. والثاني يتعلق بتتابع الصور واقترابه، كمعنى، من العبارة الملفوظة، مما قاد إلى اعتبار اللقطة المنفردة كعبارة سردية صغرى. ولربما دفعته مقارنة كهذه إلى التوضيح: "بأننا نفهم الفيلم ليس بسبب من فهمنا المُسبق لنظامه، إنما على العكس من ذلك، فنحن، لأننا نفهم الفيلم، نقترب من فهم نظامه. فالسينما لم ترو لنا قصصا جميلة لأنها لغة، بل لأنها روت لنا مثل هذه القصص والحكايات أصبحت كما اللغة". ويستنتج ميتز: "السينما فن حين تصبح لغة".

وإذ يجد لوتمان اللغة الطبيعية كموديل نموذج للعالم أولي، فانه يجد أشكال التعبير في الفن وسائط موديل من نوع آخر ثانوي. وهو يعتبر اللغة "نظام تنمذج أولي" في التعبير، كما يعتبر وسائل التعبير الأخرى الأدبية والفنية "نظام تنمذج ثانوي" في التعبير، وقلما يستطيع نظام التنمذج الثانوي، وهو يبتكر لغته في التعبير، الاستغناء عن النظام الأولي.

إن التحليل الذي يقدمه لوتمان ويصل انطلاقاً منه إلى نظام موديل الفن كلغة "تعبير" ثانية بالعلاقة مع اللغة الأولى، يساعد إلى حد كبير على فهم الإشكالية التي واجهت العديدين. فهو إذ يسمي هذه اللغة الثانية "نظام تنمذج ثانوي" يضع بيد المختصين مصطلحاً يعينهم على إزالة الالتباس، الذي يحيط بهذه الإشكالية المطروحة، الناتجة من عدم الوضوح العام.

يتم عندنا الحديث في أدبيات عديدة عن اللغة السينمائية وعن سيطرة مفرداتها وقواعدها، نحوها وصرفها، على كل الأشكال في كل الأفلام، ويربط مثل هذا التصور كل شيء هنا بخاصية فيزيائية، تتم عن طريق الاستعانة بالكودات والتقنيات السينمائية المتداولة التي تشكل معجماً صغيراً في عملية الابتكار السينمائي، الذي يرتبط بمجموع دلالات الأفلام. كما أن هذا التصور يرد اعتماد مصطلح اللغة السينمائية إلى استخدام هذه أو تلك من الكودات الفيلمية والتقنيات السينمائية، التي تم اكتشافها في عملية إنجاز الأفلام، وهو ما يطلق عليه كريستيان ميتز صفة "سينمائي"، أي كل ما يتألف من تركيبات تظهر في الأفلام وتحمل دلالات وتنتج معاني. إن هذه الفرضية تؤكد، بالتالي،

على بعض المكونات السطحية، لان أية لغة تميز نفسها عن لغة أخرى بواسطة مادة تعبيرها، واعتبار السينما لغة يضعنا، أيضا، بمواجهة وجود مادة تعبير مسبقة، هي في واقع الحال غير موجودة.
ليس المهم، لمن يبحث، التراجع عن مصطلح "لغة السينما"، حتى وان كان يستعمله مجازاً، المهم أن تتاح لنا فرصة الوقوف عند: "إشكالية" موجودة حقا ويجب علينا فهمها بعمق، خصوصا وان "الالتباس" يأتي من استعمال مصطلح "لغة" بينما الوسيط السينمائي، ليس، في واقع الحال، لغة جاهزة، لها قاموسها الخاص وقواعدها العامة ونحوها...

يبقى أن من يعتقد إن تقسيم المشهد إلى لقطات بأحجام مختلفة واستعمال الشاريو أو الزوم والبانوراما أو التصوير بكاميرا واحدة واعتماد مواقع تصوير عديدة واستخدام طرق مونتاج مختلفة الخ... يخوله باستعمال هذا المفهوم، فليس علينا سوى أن نبين إن ذلك يشكل للسينمائي "كودات" حيادية، ليس لها، في الأصل، دوال جاهزة، ترتبط بمدلولات قاموسية، فالفيلمي المنجز يسبق الفيلم، وما هو سينمائي ينتج من الفيلم ويأتي مصدره من علامات مبتكرة تتآلف في الفيلم كخطاب. وبناء على ذلك يستطيع البحث السيميائي في بنية الفيلم "العميقة " أن يستدل، فقط، على خاصية تعبيره المُميزة، التي تشكل خطابه السينمائي، والتي هي " اللغة " الثانية - نظام التنمذج الثانوي - التي لا تسبق التعبير إنما تنشأ عنه.

لنحاول أن نصل الى خلاصة، نستنبطها، من سؤال جان ماري بيترس الهام، الذي لم يتمكن، حينئذ، أن يجد جوابه الحاسم، لكنه استطاع أن يفتح الحوار أمام الدارسين بهدف الوصول إلى معرفة جديدة. ولعل العلاقة إذا ما توضحت عندنا بين لغة السينما وفن السينما ذات وضوحها في لغة الكلام وفي فن الشعر، فإن هذا الوضوح يقدم فائدة جليلة في الكشف العميق عن طبيعة عملية التعبير البصري وخصوصيتها ويظل يفتح آفاقاً جديدة أمام علم جمال السينما.

مصادر مختارة

1- عدنان مدانات. أزمة السينما العربية – الهيئة العامة لقصور الثقافة/ 2007/ القاهرة.
2- د. منى الصبان. أنا والمونتاج. تجارب خاصّة في السينما المصرية. الفن السابع 116 منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما/دمشق/ 2006.
3- قيس الزبيدي. بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني: نحو درامية جديدة. قدمس للنشر والتوزيع/ دمشق/ 2000 .
4- جيل دولوز. الصورة - الحركة. وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما/ دمشق/ 1997.
5- كريستيان ميتز. دراسة عن جان ميتري. مجلة الفكر والفن المعاصر. ديسمبر/ 1997.
6- ج. مونين. في اللسانية- مفهومات في بنية النص - دار معد للنشر/ دمشق/ 1996
7- جيل دولوز. الصورة - الزمن. سوركامب/ فرانكفورت/ 1991.

8- بيتر فايس. قيمة فن وخواص جماهيرية الوسيط.، مفاهيم في تاريخ ونظرية الفيلم الروائي. دار نشر هينشل/ برلين/ 1990.
9- يوري لوتمان. مدخل إلى السيميائية. النادي السينمائي. ترجمة. نبيل الدبس. مراجعة. قيس الزبيدي. دمشق/ 1989.
10- كارل-ديتمار موللير- ناس. لغة الفيلم. نظرية تاريخ نقدي. الطبعة الثانية/1988. دار نشر ماكس- منستر.ألمانيا
11- ترنس هوكس. مدخل إلى السيمياء. مجلة بيت الحكمة. المغرب/ العدد الخامس أبريل/ 1987.
12- ج. دادلي أندرو. ترجمة: د. جرجس فؤاد الرشيدي. مراجعة: هاشم النحاس. الألف كتاب (الثاني-51) الهيئة المصرية العامة للكتاب/ 1987
13- أندريه مارتينيه. مبادئ اللسانيات العامة. ترجمة الدكتور احمد الحمو. وزارة التعليم العالي/دمشق/1985.
14- كريستيان ميتز. سيميائية الفيلم. Wilhelm Fink Verlag، ميونيخ/ 1972
15- بودفكين. الفن السينمائي. ترجمة. صلاح التهامي. دار الفكر/ القاهرة 1957.

"لوليتا" نابوكوف: بين رؤية كوبريك ومعالجة أدريان لين

بقلم: إسراء إمام
ناقدة من مصر



"دولوريس " أو "لوليتا".. كتبها فلاديمير نابوكوف في روايته التي تحمل اسمها عام 1955، إنها المراهقة الطفلة التي أسرت رجلا أربعينيا يدعى "هامبرت" انتقل بمحض المصادفة للإقامة وقتا في منزلها هى وأمها، لتتغير حياة ثلاثتهم إلى الأبد إثر هذه المشيئة القدرية التي عبثت بقلب "هامبرت" دافعة إياه لعشق "لوليتا" بمشاعر شبه مخبولة تقوده لفعل أى شىء يمكنه من التقرب منها.

الرواية أحدثت ضجة كبيرة ورفض عدد من دور النشر التعاطى معها نظرا لموضوعها الشائك وفرط جرأة كاتبها.

"نابوكوف" استلهم روايته من وريقات ارسلها له بطل الحادثة الحقيقى وهو في سجنه يقص له فيها عنه وعن فتاته "لوليتا" التي تسربت إلى كيانه وفي اللحظة التي هُيأ له

فيها أنها ملكه إكتشف أنها تعلقت بغيره مفضلة اياه لتهرب معه، وما كان من الرجل المغدور به إلا أن أودى بغريمه المزعوم قتيلا وارتضى أن ينتقم منها ومن نفسه على مذبح جثة العشيق ويحيا البقية الباقية من حياته سجينا.

كتب "نابوكوف" شخصية هذا الرجل بمنتهى الجرأة.. كتب إحساسه وخيالاته ومعاناته النفسية.. كتب دقائقه وتفاصيله ليخرج به إلى العالم غير مبال بتأففه ورفضه لحادثة واقعية نأبى كمجتمعات انسانية أن نعترف حتى بوجودها.

"لوليتا" في السينما

تناولت السينما "لوليتا" في عملين أحدهما لستانلى كوبريك عام **1962** والآخر لأدريان لين"عام **1997**، والنظرة الأقرب للأشياء ستدعو بالطبع للانحياز إلى نسخة كوبريك والتهافت على التعرض لها أولا على أساس من الثقة في اسم وتاريخ مخرج كهذا، ولكن الغريب أن نسخة أدريان لين تفوق ما أعده كوبريك من "لوليتا" للسينما بمراحل ولدرجة لا يمكنك فيها التفكير قليلا قبل الاقرار بهذا.

البداية قوية في النسختين.. إختار كوبريك أن يرسمها في لوحة طويلة نسبيا ولكنها مشحونة بالتوتر والغموض تملأك ترقبا وتغذى بصريتك بتأمل مكونات الكادر.. منزل فخم تعمه الفوضى تتبعثر محتوياته هنا وهناك يخطو بينها رجلا ستعلم فيما بعد أنه "هامبرت" تتقافز عيناه بحثا عن شيء غير مفهوم ومن ثم ينادي باسم "كويلتى" فيتحرك كيان ما تحت ملاءة تغطى أحد المقاعد ويظهر رجل آخر من تحتها تتضح عليه علامات السكر وعدمية الوعى بالعالم من حوله. يحدث بينهما حوار ينتهي بمقتل الثانى وهو مختبأ خلف لوحة لفتاة جميلة القسمات يتناقض فيها الهدوء والسلام الذي تبثه ملامحها مع صراخ "كويلتى" وهو يحتضر.

افتتاحية غاية في القوة والجمالية ستظل هي الأبقى في ذهنك من نسخة كوبريك ولكن كم الانفعالية التي خلقتها لم تكن لتتسق فيما بعد مع برودة وعادية ما تلاها من مشاهد لم تتماشى بدورها أيضا مع ما يفرضه أسلوب حميمية سرد الراوي الذي يظهر بصوت "هامبرت" ليقص عليك الحكاية من أولها قبل ثلاث سنوات، وهنا نقطة تُحسب لصالح نسخة "لين" الذي إختار أن يستبقى مشهد قتل "هامبرت" لـ "كويلتي" في نهاية الفيلم وأن يكتفي منه في الإفتتاحية بلقطة ترتخى يد "هامبرت" فيها على مسدسه المُلطخ بالدماء.. يقود سيارته بعينين نائمتين وكيان تائه متشبثا بـ"بنسة شعر" تخص فتاته "لوليتا"، يطل صوته في الخلفية وهو يُمهد لسرد كل شيء بالتفصيل مصاحبا للموسيقى الملائكية التي تُسرب الفيلم إلى قلبك بدون أدنى جهد، لتنسل إليك التصالحية التي عقدها بين موسيقاه وكادراته وايقاعه وشاعريته.

لقاء "هامبرت" الأول بـ"لوليتا"

تتوالى عادية "كوبريك" في توصيف أول لقاء يجمع بين "هامبرت" و"لوليتا"،تقع عيناه عليها وهى تجلس نصف جلسة في حديقة منزلها تحجب عينيها نظارة لا تلبث إلا أن تنظر من تحتها صوبه في فضول، ولم يكن منه إذن سوى أن ينبهر بها.

في نسجه لتفاصيل اللقاء اختار كوبريك اقرب تجسيد لمفهوم الغواية عندما قرر أن تتبدى "لوليتا" لـ"هامبرت" بالبكينى، بينما أضفي لين في نسخته الأحدث رونقا جديدا إلى توصيف نابوكوف الأصلى لـ"لوليتا" في عينى "هامبرت" للمرة الأولى.



سو لين وجيمس مايسون في "لوليتا" ستانلي كوبريك

لم يبتذل الكاتب الروسى في رسمه لصورة الفتاة ولم تقم كلماته بتعريتها من ملابسها على قدر دفع حواسك للإحساس مع "هامبرت" بمدى نضارة وجمال وغواية جسدها، وهذا ما التقطه لين من بين سطور الرواية وأعد له بدرجة تفوق ما خطه نابوكوف نفسه، لتظهر لوليتا في نسخة "لين" وهى ممددة على بطنها في الحديقة تشاهد بانهماك صورا في مجلة ما، تحرك ساقيها لأعلى من الخلف ويشف ملبسها عن جسدها البض الذي يترائى في وضوح خفي بعدما طالته زخات مياه صنبور الرش في الحديقة.. لوحة تستحق الوقوف والتملى وتدفعك دفعا للإعتراف بحجم موهبة هذا المخرج في حياكة معنى مذهل بتفاصيل صغيرة لا تبدو في عينى الكثيرين مهمة وإنما هو يعمل جاهدا على إعادة تدويرها لتخلق شيء لم ولن يجاريه فيه أحد.

لقطات متتابعة خالية الوفاض جسّد فيها كوبريك إحساس هابمرت فيما بعد بـ "لوليتا" ، تارة وهى تلف طوقا حول وسطها بينما يرقبها من الخلف وأخرى يحتفظ بكفها فوق كفه أثناء مشاهدتهما فيلما في السينما، كلها أتت باردة خاوية من انفعالات الرجل الحقيقية والتي نقلها لنا بوعى المخرج لين في النسخة النظيرة متمثلة في أشياء يطول الوقت اذا تناولناها تفصيلا من فرط ابداعه في صياغتها بمشاعر واعية كأنها تلبست "هامبرت" نفسه وأضحت هو.

“لوليتا” في نسخة “لين” جسدها ينطق أنوثة.. لغة الغواية تُختزل بأكملها في كل حركة من حركاته.. كل هذا وهو ينضح براءة في آن واحد، يتجلى ما أتحدث عنه في مشهد جلست “لوليتا” أمام البراد عارية الساقين تتناول الطعام بشهية.. تُلبس أصابعها الخمس حبات الكرز ومن ثم تأكلها في بساطة و”هامبرت” يتأملها مرتعش الكيان. مشهد آخر يُنحى فيه الأرجوخة في عكس الاتجاه ليطالها من مكانه بنظرات مُتلهفة إلى الداخل وهى تتراقص في سذاجة طفولية، وآخر تأتي فيه إلى غرفته تجلس على ساقيه ومن ثم يميل هو في حركة شبه مُغيبة على كتفيها ليشتّمها، بعدها يأتى مشهد الذروة الذي تودعه فيه قبل ذهابها إلى معسكر أرسلتها إليه أمها خالقة فرصة لأن تنأى بنفسها وبـ “هامبرت” وحديهما، ترمى “لوليتا” بجسدها كله في حضن “هامبرت” تحكم قبضة ساقيها عليه ومن ثم تُنبت في فمه قبلة عذراوية ينتابك بعدها شعور بأن “هامبرت” لم يملك أمام كل هذا الإقتحام إلا أن يتحول إلى مخبول “لوليتا”..

وعلى الرغم من مغايرة أدريان لين لنص نابوكوف الأصلي الذي يبدأ فيه “هامبرت” أولا التحرش بلوليتا في مشهد قاسى يتلمس فيه جسدها على غير وعى منها مُدعيا مداعبتها، إلا أن لين قدم في تصوره المُستقل إلى حد ما لـ “هامبرت” نموذجا مقبولا وجذابا للغاية يتفق مع ما عبر عنه نابوكوف وإن كنت أفضل أن يتعرض بشكل أو بآخر لميوله غير السوية والتي تطرق لها نابوكوف في أكثر من موضع منها تفكيره في وقت من الأوقات في أن يقتل والدة لوليتا لكى يحظها بابنتها كاملة له. أما إن عدنا إلى نسخة كوبريك سنجدها مُلتزمة بنفس الحيادية التي تدعو للتململ في التعرض لأساسيات المشاعر التي جمعت “هامبرت” وفتاته حتى في مشهد وداعها له الذي جاء باهتا بشكل مُلفت.

“هامبرت” و”لوليتا”

في الوقت الذي يحوز “هامبرت” على فرصته كاملة مع فتاته بعد وفاة أمها تأتى مشاهد الفندق الذي أخذها فيه بعيدا عن المنزل، ولأن “هامبرت” بات مدعيا أن لوليتا ابنته أعطى نفسه الحق لأن يتشاركا غرفة واحدة وفراشا واحدا، في نسخة “كوبريك ” تجد نفسك بصدد مشهد نصف كوميديا لأحد العاملين بالفندق وهو يحاول تثبيت فراش اضافي صغير إلى جانب فراش لوليتا الذي حاول أن يقاسمها فيه وباءت محاولته بالفشل، في مرحلة حرجة ينفرد فيها رجل عجوز بمعشوقته الطفلة يُفضّل “كوبريك” أن يطل عليك بلقطة هزلية كهذه بينما يُبهرك أدريان لين بحساسيته المفرطة في تمثيل مشاعر هذا الكهل وهو يقتطع على مهل من جسد فتاته بينما تنام إلى جواره، يتملاها من تحت الفراش بعيون الكاميرا وهى تنقل لك حرارة الضجيج الذي يُحدثه هذا الجسد في تكوينه ومن ثم تستيقظ الفتاة فجأة وتطلب كوبا من الماء وبعدما تنتهى من الشرب تمسح بشفتيها على كتفه بهدوء كاف لأن يقتله، ومن ثم تنام، دقائق كهذه يُفصّلها مخرج واع مُلم بالأدوات القادرة على خلق “هامبرت” الكامن في سطور نابوكوف إلى دما ولحم.



جيرمي ايرونز ودومنيك سواين في لوليتا" ادريان لين

من أكثر ما قلب الدنيا رأسا على عقب فيما يخص رواية نابوكوف العلاقة الجسدية التي أقامها الأربعينى "هامبرت" مع فتاته "لوليتا" والتي تطرق لها الكاتب بقوة وجرأة لم يستسيغها كوبريك لدرجة لم تعد تعرف معها حتى آخر الفيلم إلى أى مدى تعامل "هامبرت" مع جسد لوليتا وهذا كفيل بأن يضع أكثر من علامة استفهام حول سببية تطرق كوبريك من الأساس لقصة مثل هذه وإن لم يتعامل معها بالقدر المطلوب من الجدية والمراعاة لطبيعتها الخاصة.

لين اجتاز مرحلة الارتياب وبطريقة غير مباشرة نلّمس العلاقة الجسدية الصريحة بين "هامبرت" و"لوليتا" مرورا بالإحساس الموجع الذي ألّم بالفتاة بعد المرة الأولى التي قاما فيها بذلك.. دموعها التي صرخت بالغرابة والنفور رغم جرأتها وطبيعتها التي تبدو غير مبالية بشيء، حتى اعتيادها على الأمر بعد وقتتنقل الكاميرا فيه جسدها العارى وهى تشارك "هامبرت" الفراش غير آبهة بوجوده مُتهافتة على أمواله التي تفترش نسبيا المساحة حولهما ينتزعها هو من بين يديها بينما هى تنهل منها بقوة وكأن سلطة المال من الأسباب الكُبرى التي تعينها على قبول مثل هذه العلاقة.

مشهد آخر نرى فيه أنها باتت قادرة على مزاولة "هامبرت" والتلاعب بانفعالاته تجاهها لصالح تلبية مطالبها.. يتضح لك كم أدركت الفتاة ضعفه أمام حضورها وفطنتها في استغلال ذلك فتبدو المُتحكمة فيه بسهولة من مجرد لمساتها، أمام كل ذلك وكوبريك على الصعيد الآخر يقولب العلاقة ويُدخلها في ثلاجة ليُقدمها باردة خالية من ذروة دراميتها الحقيقية التي تقتضيها سيّمها الغير اعتيادية.

"كويلتى"

"كويلتى" هو الرجل الشبح الذي يتتبع خطوات "لوليتا" وهى مع "هامبرت" ويحرضها في النهاية على الهروب معه، في النسختين تتوفر نفس الرغبة في الحفاظ على غموض

شخصية "كويلتى" وطبيعة احتكاكه بـ"لوليتا" ولكن "لين" كان أكثر مجازفة في الإفصاح عن آثار وجود "كويلتى" في حياة الفتاة فرمى لك بأطراف بعض الخيوط في مشهد يشك "هامبرت" بعد عودته من الخارج بوجود فتاته قبلها بوقت مع رجل آخر ليصرخ في هيستيرية "من هو.. من هو؟" ملقيا بأصابع الموز التي طلبتها منه قبل خروجه في رمز جنسى قصدت أن تلاعبه به، هارسا الموز بنصف عقل في رمزية هائلة لعدم اتزانه وإمكانية سحقه لذاته إن لزم الأمر وفقدان "لوليتا".

في نسخة "لين" بعدما أيقنت الفتاة أنها ستهرب مع رجلها الخفي وحددت ميعاد ذلك على الأغلب، تعود إلى المنزل مع "هامبرت" هادئة لتمنحه نفسها وتطلب منه بعدما فكت أزرار بلوزتها أن يأخذها إلى الفراش، في تفصيلة تفوق كتابة نابوكوف ذاته للمرة الثانية.. إنها تلك العلاقة الانسانية التي لا قواعد لها.. لا حسابات ولا شكليات تلك القاعدة التي لا تفيد بأنه ليس ثمة أى قاعدة تحكم مشاعرنا.. "لوليتا" كرهت "هامبرت" وأحبته، كنّت له مشاعر أبوة في الوقت الذي شاركته فيه الفراش فضلا عن فضولها الجنسى تجاهه كلا يأتى في آن واحد، ذلك المزيج المربك الكامن في علاقة ينسطر تحتها ألف خط، استطاع "لين" ان يشعر به ويترجمه باحساس ثرى يُمّكنه أحيانا من التفوق على كاتب الرواية الذي اطلع بنفسه على اوراق "هامبرت" الحقيقية، على الجهة الأخرى يقبع "كوبريك" في المنطقة الرمادية الباهتة التي تُلقنك الحدث وكفي.

حتى المشهد الذي يرى فيه "هامبرت" فتاته وهى حامل بعد ثلاث سنوات من هروبها مع كوليتى وارتباطها بالزواج من رجل ثالث غيرهما، يستمر فيه "كوبريك" على نفس المنوال الجاف وفي نهاية اللقاء تنادي "لوليتا" ببساطة على "هامبرت": "عد مجددا للزيارة" بعدما خرج في هلع من دون أن ينظر لفتاته ولو مرة وهو على علم أنه لن يراها ثانية لأنه اتخذ القرار بقتل "كويلتى".

من غير المنطقي أن يقنعنا كوبريك بأن فعلا كهذا لا يتماشى أبدا مع نفسية هذا الرجل العاشق الذي أوقف حياته بأكملها على هذه الفتاة وقرر في سبيلها أن يُصبح مجرما، ألا آن له بعد كل هذا أن يتوقف ليتأملها قليلا؟ فكرت في سذاجة مثل هذا الطرح قبلما أشاهد نسخة أدريان لين الذي لم يخذل توقعى ولا ثقتى في إلمامه باحساس "هامبرت" وتفاصيله وعينيه التي ودّعت فتاته كما ينبغى وهو يراها في حُلتها الطفولية القديمة.

الخلاصة أن "كوبريك" تعامل مع قصة "نابوكوف " باستهانة مُلفتة.. فأكتفي بالتقاف تفاصيلها من على السطح ولم يخدش سنتيمترا واحدا من مستويات تكثيفها وخصوبتها الدرامية والانسانية، على العكس من "لين" الذي صنع نسخته الخاصة من "لوليتا" نابوكوف والتي تفننت في تشّرب احساس شخصيتي الرواية وتركيبتهما الانسانية وملابسات تواجدهما معا ليخلق دنياهم بصورة سينمائية مليئة بالشغف الذي يليق بحكايتهما.

آخر كلمتين:

"كوبريك" تجاهل أساسا مهما من أساسيات الرواية، وهى المشاعر التي جمعت "هامبرت" في صِغره قبلا بفتاة من عمر "لوليتا"، بالرغم من أن "نابوكوف" أقام على هذه الحكاية جزءا كبيرا من شغف "هامبرت" بـ"لوليتا" لأن تعلقه بفتاة الماضي التي

توفيت في ربيع عمرها دفعه للإنجذاب بشكل عام للفتيات من نفس السن حتى التقى بـ "لوليتا"،.. ولم أعلم بالضبط مقصد كوبريك من تجاهل أساس مهم كهذا ولكن أرى أن له كل الحق في أن يضفي نوعا من الخصوصية على علاقة "هامبرت" بـ"لوليتا" ولا يُضمنها أى سابقات مؤثرة في رؤية تخصه هو.

جيمس ماسون وسوليون من جسدا "هامبرت" و"لوليتا" في نسخة كوبريك لا يمكن أبدا مقارنتهما بـجيرمى آيرونز ودومنيك سوين .. في نسخة "لين".

موسيقى نسخة لين لن تفارق أذنيك طالما تذكرت الفيلم دوما. إنها تلك الحالة التي يُترجم لك اللحن فيها خبايا الأنفس، مع ملاحظة ان كوبريك لم يستخدم الموسيقى الا في مواضع معينة غير محدثة أي تأثير سواء في غيابها أو حضورها.

حكايات من دفتر السينما

بقلم" محمود عبد الشكور

ناقد سينمائي من مصر

السينما بالنسبة لي تتجاوز الفيلم نفسه مشاهدةً ونقداً، لتصبح ذكريات متناثرة غريبة، مواقف تتعلق بالمكان والمناسبة، وحكايات أكتبها لأستعيد فكرة أو قصة مفقودة، السينما أفلام، وحكايات حول الأفلام.

"احنا انضحك علينا يا على"

مازلت أتذكر كيف خرجت فرحاً وسعيداً من سينما ميامي بعد مشاهدة فيلم "اللعب مع الكبار" في عرضه الأول، وكنت قد انقطعت لسنوات عن مشاهدة أفلام عادل إمام في السينما، بسبب مستواها المتواضع.

مازلت أتذكر مقال الراحل سامي السلاموني الذي قال ما معناه أن الكل مبسوط من الفيلم: الجمهور والنقاد والمنتج أيضا، ومازلت أتذكر عبارات كاملة من الفيلم ظلت ترن في أذني لوقت طويل مثل "على الزهار مات يا اخوانّا" و"هاحلم.. هاحلم" و"احنا انضحك علينا يا علي"، ربما كانت مأساة على الزهار وحسن بهنسي بهلول أنهما كانا بمفردهما، وكان لابد من إيقاظ البلد بحالها برنين أجراس السنترال في المشهد الشهير.

استغرب فعلا أن معنى الفيلم الخطير وصل كاملا لكثيرين قابلتهم، ومن أول مشاهدة، كما استوعبوا مشهد الصوت والضوء عند الهرم الذى منح المأساة المصرية بعدها التاريخي السرمدي، وبالمصادفة كانت السقالات تحيط وقتها بتمثال أبى الهول لترميمه، فاتسق ذلك مع معنى الفيلم عن تلك العلاقة المضطربة والمحطمة بين أهل البلد، ورجال السلطة، وهذا الحلم الأزلي الذى لا يتحقق بالقضاء على الفساد، وبأن يكون الأمن في خدمة الدولة لا في خدمة سلطة بعينها.

الفيلم نقطة تحول في مسيرة عادل إمام، قدم بعدها مع شريف عرفة ووحيد حامد عدة أفلام ناضجة سياسيا واجتماعيا مثل "الإرهاب والكباب" و"طيور الظلام"، عدت من جديد لمتابعة أفلام عادل إمام في دور العرض، لا نستطيع أن نقول إن عادل إمام قد تخلص من شخصيته الأصلية في هذه الأدوار كما فعل في "الحريف" مثلا، ولكنه أمسك العصا من المنتصف، شوية لحسن بهنسي بهلول وشويتين لعادل إمام.. ماشي الحال برضه.

"درجن درجن درجن"



من فيلم "الكيت كات"

وما زلت أتذكر بهجة مشاهدتي العرض التجاري الأول لفيلم "الكيت كات" في سينما كايرو بالاس. خرجت طائراً تقريباً في الهواء مثلما يظهر الشيخ حسنى على الأفيش البديع. أتذكر أنني ترقبت الفيلم بشغف بعد أن جاءت أخبار الأصدقاء الذين شاهدوا الفيلم في مهرجان الإسكندرية، بأن محمود عبد العزيز وداوود عبد السيد " عاملين تحفة ". كل صديق أقابله يهتف مغنياً: "درجن درجن درجن"، فأستغرب أن يكون الأصدقاء معجبين بأغنية من فيلم "حنفي الأبهة" لعادل إمام، الذى عرض في وقت قريب تقول كلماتها: "درجن درجن.. اصحوا للّون.. ياللا ندشدش كام مليون" أو حاجة زى كدة، فيقول أصدقائي: "لأ.. دى درجن تانية خالص خالص".

انفجر "الكيت كات" كحدث استثنائي قبل عرضه التجاري، وفاز محمود عبد العزيز بجائزة أحسن ممثل في مهرجان الإسكندرية بعد منافسة ضارية مع نور الشريف في دور الأخرس في فيلم "الصرخة"، ومع أحمد زكى عن دوره في فيلم "الراعي والنساء"، ونُقل وقتها أن نور نفسه قال ما معناه إنه أجاد في فيلم "الصرخة"، ولكن محمود عبد العزيز "عمل دور عمره"، بينما قال أحمد زكى إن عبد العزيز يستحق الأوسكار عن دور الشيخ حسني. هكذا جاء "الكيت كات" الى القاهرة تسبقه سمعته، وبعد المشاهدة قلت إن ما قيل عن الفيلم أقل كثيرا مما شاهدت.

كانت السينما تهتز بالضحكات، وكان الشيخ حسنى قد حفر اسمه وشخصيته وعباراته الى الأبد في ذاكرة جمهور السينما. كان الحلم قد طار بالناس مكتسحا العجز والفشل والقهر، وكانت أغنية " درجن " بتاعة "الكيت كات" هي أغنية الموسم، كنا نضحك من عجزنا ونحلم مثل الكفيف الظريف بالطيران، وكان محمود عبد العزيز قد قفز متجاوزا كل أدواره السابقة، لم يعد نجما فحسب، لقد صار من مشخصاتية الطبقة الأولى.

لعبة أحمد زكى

الجميع يعرفون بالطبع أن أحمد زكى لعب دور أنور السادات صوتاً وصورة في فيلم " أيام السادات" من إخراج محمد خان، ولكن القليلين يعرفون أن أحمد زكى لعب في نفس الفيلم دور جمال عبد الناصر صوتاً فقط، أي أن هناك ممثلا لعب الدور وتم تصويره، ثم قام أحمد زكى بتسجيل حوار عبد الناصر، وتم تركيب الحوار بصوت أحمد زكى على صورة الممثل.

هذه المعلومة عرفتها مباشرة من محمد خان نفسه، وذكّرني بها وأكدها لي مؤخرا الصديق المخرج أحمد رشوان، الذي كان مساعدا لخان في "أيام السادات".

ربما يكون سبب قيام زكى بأداء صوت عبد الناصر مهارته في تقليد نبرة الصوت، ونجاحه في ذلك في فيلم " ناصر 56"، وربما أراد أن يتحدى من هاجموه بسبب أدوار المشاهير التي حلم بتقديمها. عموما فإن أحداً لم يتوقف ليسأل عن صوت عبد الناصر في فيلم عن السادات، رغم أنه فعلا متقن النبرة والأداء، كما أن معظم لقطات عبد الناصر في الفيلم بعيدة، ومأخوذة من ظهر الممثل الذي قدمها على الشاشة، مما أتاح تركيب صوت زكى بسهولة على كل المشاهد التي يتحدث فيها السادات مع عبد الناصر، أي يتحدث فيها أحمد زكى بصوت السادات مع أحمد زكى بصوت عبد الناصر.

أفلام الصراصير

سألني أصدقاء عن المخرج المصري اللي هاجم مخرجي الواقعية الجديدة مثل خان والطيب وبشارة، وأطلق على أعمالهم تعبير "أفلام الصراصير"، وهو أيضا المخرج الذي ذكره داوود عبد السيد، وتكلم عنه في ليلة تأبين محمد خان في سينما كريم.

المخرج المقصود هو الراحل حسام الدين مصطفي، الذى يمثل تياراً أساسياً في السينما المصرية ، يمكن أن نطلق عليه تيار مخرجي الأفلام التجارية المتأثرة بشكل خاص إعداداً واقتباساً بالأفلام الأمريكية، وتعبير "أفلام الصراصير" أطلقه حسام ارتباطاً بلقطة لصرصار ظهرت في فيلم خان البديع "أحلام هند وكاميليا"، فاعتبر حسام أن الواقعية تظهر القبح، وتسىء للبلد، وهذا الكلام المضحك الذى يخفي في الواقع انزعاجا من المنافسة، فقد كان مخرجو الأفلام التجارية يعتقدون أن خان ورفاقه سيقدمون فيلماً أو اثنين ثم يختفون، ولكنهم فوجئوا بأنهم مستمرون، يقتحمون الصناعة من داخلها، وبنفس إمكانياتها، ولكنهم يصنعون أفلاما مختلفة تمثل مصر في المهرجانات، وتفوز بالجوائز المصرية والأجنبية. الخلاف بالأساس مرتبط بالتأثير المكتسح الذي حققه خان والطيب ورفاقهما، لدرجة أن نجمة مثل فاتن حمامة عملت مع داوود وبشارة، ونجوم مثل عادل إمام وسعاد حسنى ونجلاء فتحي عملوا مع خان.

في رأيي أن هذه الحرب تثبت قوة تيار الواقعية الجديدة، رغم قلة أفلامهم، ورغم أن خان وداوود والطيب وبشارة كانوا يشعرون بالمرارة الشديدة بسبب هذا الهجوم، وظلت المرارة بداخلهم، لدرجة أن داوود عبد السيد فضفض بها من جديد، يوم تأبين محمد خان.

ممثلة العلب

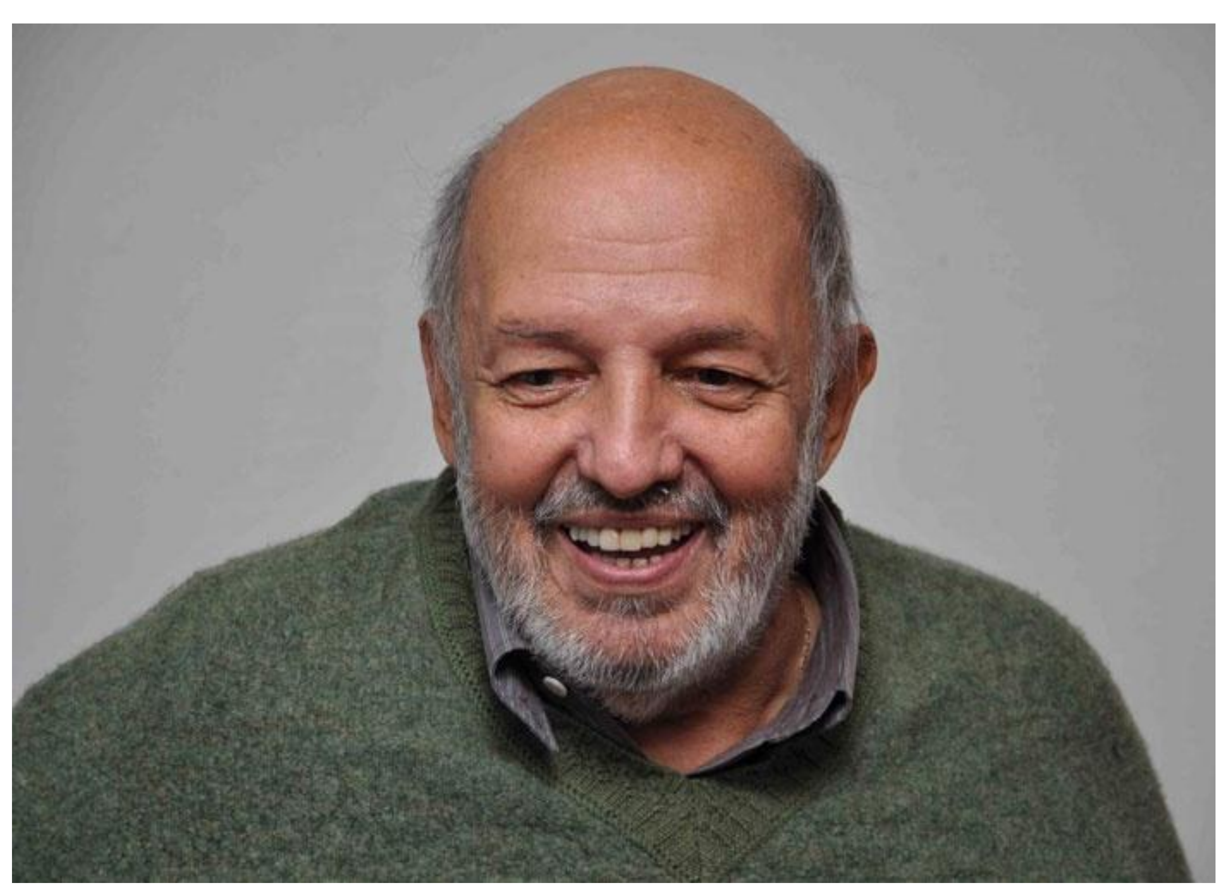
من مصطلحات سينما السبعينيات من القرن العشرين تعبير " أفلام وممثلات العلب"، وهو تعبير يتكرر في حلقات قديمة من برنامج "زووم" تذيعها قناة ماسبيرو زمان. أصل الحكاية أن دور العرض في النصف الثاني من السبعينيات واجهت أزمة كبيرة، فقد أغلق الكثير منها، وانهارت مرافقها وصالاتها نتيجة غياب الصيانة والتجديدات، فصار عدد الأفلام المنتجة أكبر من عدد دور عرض الدرجة الأولى التي تسمح بعرضها، ولذلك كان لابد من بقاء الأفلام في العلب، لكى تقف في طابور الانتظار، وتأخذ دورها في العرض، تماما مثل قوائم الانتظار لحجز غسالة أو ثلاجة أو خط تليفون منزلي، وقد يتأخر عرض الفيلم أحيانا الى عامين أو أكثر.

بسبب هذا المأزق العجيب، ظهرت ممثلات كثيرات تملأ أخبارهن وصورهن الصحف والمجلات، دون أن نشاهد لهن أفلاماً على الإطلاق، وعلى رأس هؤلاء ممثلة نحيفة ذات وجه مألوف اكتشفها مدير التصوير الراحل عبد الحليم نصر، وقدمها في فيلم "قصر في الهواء"، ثم قدمت أفلاما أخرى وضعت في قوائم الانتظار، ولم يشاهدها أحد، فأطلقوا عليها "ممثلة العلب".

هذه الممثلة كان اسمها يسرا.

المسطول والقنبلة

بين عالم نجيب محفوظ ومحمد خان تقاطعات كثيرة مثل حضور التفاصيل الواقعية وحضور الأماكن والشخصيات، وعشق القاهرة وأهلها، ولكن الكثيرين لا يعرفون أن أحد مشروعات خان التي لم تنفذ فيلم بعنوان "المسطول والقنبلة"، كتبه مصطفي محرم عن قصة لمحفوظ ، وقد توقف المشروع رغم كتابة السيناريو، ولا يعرف الكثيرون أن خان بحث في معرض الكتاب 2016 عن كتاب "المجالس المحفوظية" لجمال الغيطاني بعد أن قدمتُ عدة اقتباسات من الكتاب على صفحتي على الفيسبوك، وفي أسبوع وفاة خان، كان مقررا أن أتصل به لتحديد موعد لزيارته في بيته، وانتويت أن أحمل معي كتبا كثيرة أولها كتاب "المجالس المحفوظية"، ولكن القدر كان أسبق. خسارة فعلا عدم تنفيذ فيلم يحمل اسم نجيب محفوظ ومحمد خان معا.



محمد خان

اللون المصري

لون بشرة الممثلين كان يلفت نظري بشدة أثناء مشاهدة فيلم "المومياء"، هو اللون الأسمر ولكن بدرجة أغمق قليلا، في نشرة نادى السينما عام 1969 التي تناول فيها الناقد الراحل سامى السلامونى فيلم "المومياء"، عثرت أخيرا على السر، ومن الواضح أنه حصل على المعلومة من شادي عبد السلام نفسه، الذى كان فيلمه العظيم أول فيلم مصري يعرضه نادى سينما القاهرة، يقول السلاموني: " وفي الماكياج نفسه تكتسى وجوه الممثلين جميعا بلون واحد، هو السمار الزائد قليلا، وخامة اللون هذه أحضرها شادي من الخارج بحيث تعطى هذه النتيجة مع فيلم إيستمان، ولم يميز الماكياج بين سمار الصعايدة وأفندية الآثار، ليؤكد على انتمائهم جميعا لبلد واحد".



نادية لطفي فيل فيلم ‘‘المومياء’’

سألت مدير التصوير الكبير سعيد شيمي عن أصل هذا اللون الخاص، فقال لي إن سيسيل دي ميل عندما حضر لمصر لتصوير فيلم ‘‘الوصايا العشر’’ في الخمسينيات، لاحظ أن ممثليه أبعد ما يكونون عن بشرة المصريين القدماء السمراء، فطلب من شركة ‘‘ماكس فاكتور’’، التي كانت متخصصة في مستحضرات الماكياج للسينما، ثم أصبحت متخصصة بعد ذلك في مستحضرات التجميل عموما، أن تصنع له لونا أسمر خاصا لماكياج نجوم الفيلم الأجانب، وقد ابتكرت الشركة هذا اللون، بل وأطلقت عليه اسم ’’ ذا إيجبيشيان’’، أي اللون المصري.

أما ماكييرة الفيلم فهي الراحلة نبيلة فوزي خريجة معهد السينما قسم ماكياج (نعم.. كان هناك قسم ماكياج وقسم تمثيل في معهد السينما)، وهي زوجة المخرج التسجيلي الكبير (وتلميذ شادي) الفنان سمير عوف، وكان معها أيضا الماكيير المتميز عبد الوهاب قطب، والمعلومة كذلك من الأستاذ سعيد عاشق السينما العظيم

حمزة البسيوني

يكرر نجيب محفوظ في حواره مع طارق حبيب أن حمزة البسيوني وليس صلاح نصر هو الذى أوحى له بشخصية خالد صفوان، كان محفوظ في المقهى بين أصدقائه، وفجأة دخل رجل عجوز ، جلس ثم بدأ يلعب الطاولة مع بعض الجالسين، سأل محفوظ عن الشخص، فعرف أنه حمزة البسيوني الذى تروى عنه حكايات وأهوال كثيرة حول تعذيبه للمساجين، اندهش محفوظ من مظهر الرجل العادي تماما، يمكن أن تعتقد لأول وهلة أنه موظف في وزارة الأوقاف على حد تعبير محفوظ الساخر، كما اندهش محفوظ من لامبالاة الرجل ولعبه الطاولة ببساطة رغم تاريخه الأسود، في تلك اللحظة ولدت فكرة رواية ‘‘الكرنك’’ ، ومشهد دخول خالد صفوان المقهى موجود أيضا في الرواية، ولكنه

كان يحمل معه بعض الأدوية . الطريف أن صلاح عيسى، الذي رأى البسيوني سجينا، يصفه أيضا بأنه رجل ملامحه طفولية، لدرجة أنه ذّكر صلاح عيسى بشكل وهيئة والده.

مات البسيونى قبل عرض فيلم "الكرنك" بسنوات في حادث سيارة مروع، فلما عرض الفيلم، اعتقد صلاح نصر أن خالد صفوان مستوحى من شخصيته، فرفع نصر قضية لمنع عرض الفيلم، ولكنه خسرها. بالمناسبة هناك حمزة البسيوني آخر كان ملهما بعمل روائي معروف، وهو الطبيب المناضل حمزة البسيوني الذي استلهم منه يوسف إدريس شخصية البطل في رواية "قصة حب" التي تحولت الى فيلم بعنوان "لا وقت للحب" من إخراج صلاح أبو سيف، وكان اسم الشخصية في الفيلم حمزة، أي أن هذا الفيلم مأخوذ عن رواية لها أصل وبطل واقعى اسمه أيضا حمزة البسيوني، ولكنه يختلف تماما عن حمزة الذى دخل المقهى ذات يوم على نجيب محفوظ، فولدت رواية "الكرنك."

دلالات الرمز في فيلم "البحث عن سيد مرزوق"

د. مهدي شبو
ناقد وكاتب من المغرب

يُشكل فيلم " البحث عن سيد مرزوق" علامة فارقة في تاريخ السينما المصرية، وكغيره من عيون الأفلام جاء تلقي الجمهور العريض للعمل دون مستوى استقبال النقد وسحب من القاعات السينمائية بعد أسبوع واحد، فوجئ متذوقو السينما الرفيعة بأن الفيلم لم يدخل قائمة نقاد السينما في 1996عن أفضل 100 فيلم في تاريخ السينما المصرية رغم ولوج أفلام عدة لا تقارب مستواه الفني، وفي أحاديثه الصحافية الأخيرة أبدى داوود عبد السيد نوعا من الندم عن نهجه في السيناريو حين تعالى على الجمهور وكلفه فهم أشياء كثيرة في الفيلم كان من المفروض أن يكشفها ولا يتركها عرضة للتأويلات، وهو رأي يصعب مسايرة المخرج في إبدائه، لأن سحر الفيلم إنما جاء من كونه لا يكشف عن كل خيوطه بمجرد المشاهدة الواحدة، وإنما ينبغي تكرار مشاهدته لتفكيك كافة رموزه والوقوف على دلالات أحداثه وخلفيات شخوصه.

بعد كل هذه السنوات من طرح الفيلم، لم يعد مطلوبا من أي جهد نقدي يتوخى إنصاف الفيلم أن يقف عند الأبعاد التقنية والجمالية، وإنما عليه أن يرتد إلى ما هو أولي وهو إجلاء الحقيقة عن كل ما قد يكتنف البناء السردي من غموض عبر محاولة تفكيك رموز الفيلم، وهو ما ستتفرغ الدراسة لكشفه من خلال تركيزها على ستة رموز دالة في الفيلم معتمدة في المنهج على الاشتغال على حوار الفيلم والارتباط بين الدال والمدلول في نطاقه.

1- **الإنسان المصري العادي المنتمي للطبقة الوسطى**

يُجسد يوسف كمال (نور الشريف) شخصية الإنسان المصري العادي الذي يمكن أن يجد فيه أي شخص في المجتمع ذاته، فهو أعزب في منتصف العمر، يشتغل موظفا في شركة، وينتمي إلى الطبقة الوسطى التي تشكل عماد نهضة كل مجتمع، وفي الفيلم عبر يوسف عن التآكل التي تعرضت له الطبقة الوسطى في مصر، حين أخبر سيد مرزوق بأنه يمتلك قطعة أرض في البلد تُدر عليه إيرادا سنويا قدره 600 جنيه، ويضيف أن هذا المبلغ كان يكفيه زمان إلا أنه أصبح اليوم أقل من احتياجاته بكثير.

يُحاكم داوود عبد السيد في شخص يوسف كمال تخلي الطبقة المتوسطة عن الاهتمام بكل ما يتعلق بالشأن العام وانغماسها في الحياة اليومية بتوجيه من السلطة وفعلا يحكي يوسف أنه لم يبرح بيته لمدة عشرين سنة، إذ أن آخر مرة خرج في مظاهرة أمره رجل طويل يرتدي معطفا بالرجوع إلى بيته بلهجة تجمع بين النصح والتهديد، وقد يوحي طول

الرجل ومظهره وطريقة تقليد يوسف لصوته بانصراف الرمز إلى عبد الناصر، لكن الرجوع بالأحداث عشرين سنة من تاريخ الفيلم، ينبئ بأن الأحداث المقصودة تدور في بدايات حكم السادات حين تكاثرت مظاهرات الطلبة والعمال مطالبة بحرب تغسل عار نكسة 1967.

خروج يوسف لاكتشاف التغييرات التي طرأت على المجتمع طيلة غيابه الطويل، لم يكن عن رغبة مسبقة وإنما جاء عفويا وبالصدفة، وهو يحكي لسليمان الحكيم "الحكاية ابتدت لما صحيت غلط، رحت الشغل لقيت النهارده أجازة وبس".

منتشيا بالطاقة الايجابية التي استمدها من جو الحديقة الصباحي، قرر يوسف على غير عادته ألا يعود إلى بيته، مما شكل بداية تحرره من القيود التي وضع فيها طيلة عشرين سنة، قابل سيد مرزوق وأسر بعالمه وتعقب منى التي جسدت فتاة الأحلام التي كان يبحث عنها.

في جزء من يوم وليلة، قابل عدة أشخاص وتعرض لمجموعة مواقف، وكان تأثير سيد مرزوق كبيرا عليه، لكن بعد مشاعر الافتتان بالرجل، ستأتي مشاعر الكره عندما ألبسه جنحة لم يرتكبها، فيقرر الانتقام. وهو يلخص لسليمان الحكيم التحول الذي طرأ على شخصيته بقوله: "قررت أرفض السجن والحدود اللي حبست نفسي فيهم عشرين سنة، حسيت بقوة غريبة ورغبة في التحرر".

عبر الفيلم عن القيود التي كانت تكبل يوسف بالأصفاد التي رُبط بها إلى كرسي في قسم الشرطة، إذ ترمز الأصفاد إلى القيود فيما يرمز الكرسي بدلالته اللغوية "مقعد" إلى الاستكانة والقعود، ويتحقق المعنى بالربط بين الشيئين؛ فتكون القيود سبب استكانة يوسف وغيره من أبناء الطبقة الوسطى، ويدرك بعد طول معاناة مع قيده المربوط إلى كرسي أن التخلص من الأصفاد من السهولة بمكان، ويكفي فقط إرخاء اليد بطريقة مرنة على منوال التمارين الرياضية في إشارة رمزية إلى أن إعداد النفس وتهيئتها هي السبيل لتغيير الواقع.



عندما ينفرد يوسف كمال أخيرا بسيد مرزوق، يكتب له الأخير إقرارا بمسؤوليته عن الحادثة ويسلمه مبلغا من المال على سبيل التعويض ومسدسا، يرفض يوسف التسوية، ويحاول إطلاق النار من المسدس على سيد مرزوق، إلا أن المسدس كان فارغا في دلالة على الافتقار لآليات القضاء على قوى الفساد في البلاد.

2- مصر

تعتبر شخصية مُنى (آثار الحكيم) من أصعب رموز الفيلم، فقد أحاطها المخرج-السيناريست بهالة من الغموض، فهي لا تظهر إلا عابرة وعلى فترات متباعدة وفي مشاهد محددة، ونادرا ما حدث في السينما أن جعل فيلم المتفرج يجهل كل شيء عن الشخصية النسائية الرئيسية الأولى في العمل، فالشخصية بدت مقطوعة من شجرة، ولم يظهر أي فرد من عائلتها ولم تقع أية إشارة لحياتها العاطفية ولا لطبيعة عملها، والظاهر أن داوود عبد السيد تعمد طمس كل هذه البيانات، حتى يحتفظ لهذه الشخصية برمز خاص هو مصر ذاتها، بدليل أن يوسف كمال لم يجد وهو يستقصي عنها لدى سيد مرزوق إلا سلسلة أسماء ترمز إلى الهويات المختلفة التي شكلت مصر، فالأميرة رضا من أسرة محمد علي ترمز إلى العنصر التركي في الهوية المصرية، وعبلة بدلالة اسمها المتجذر في التراث الجاهلي ترمز إلى العنصر العربي، وكونها فتاة اسكندرانية يحيل على العمق المتوسطي في الهوية المصرية، أما اسمي سهير ونجوى فهما من الأسماء المحايدة المنتشرة بين أقباط مصر ويحيلان بدورهما إلى مكون آخر في الهوية المصرية، لكن الشخصية حين عرفت بنفسها في قسم البوليس اكتشف المتفرج بأن اسمها الحقيقي هو منى؛ والاسم في المعجم جمع مُنية والمنية ما تطلبه النفس وتسعى إليه، دلالة لغوية تطابق إيحاء الرمز أو أليس الوطن القائم على المساواة والحرية والعدالة الاجتماعية في الأخير إلا منية كل إنسان في أي مكان من العالم؟

يعزز الدلالة، أن يوسف كمال حين كان في قمة سلبيته لم يستطع أن يمد لها يد العون في أي موقف كانت في حاجة فيه إلى مساعدته، لكنه حين قرر أخيرا أن يتمرد على قيوده ويعزم على قتل سيد مرزوق بكل ما يمثله، نجدها تدين له وتدخله بيتها وكأن استعادة الوعي مصالحة مع الوطن، وحتى حين يلج بيتها أخيرا يغرق حدائه في المياه المتسربة من إفراغ حمام السباحة في الفيلا المجاورة التي لم تكن سوى فيلا سيد مرزوق، لتتحقق دلالة أخرى، فالمياه العادمة ليست إلا كناية عن الفساد المستشري الذي يغرق الوطن، وما الرغبة الوحيدة التي عبرت عنها منى طيلة الفيلم "مسافرة ومش راجعة ثاني" إلا تعبيرا عن السخط على ما ألت إليه أوضاع الوطن، والتفكير في الهجرة لم يكن قط انسلاخا من الجذور بقدر ما هو رغبة مشروعة في التغيير.

لم يكن غريبا أن يختار داوود عبد السيد المرأة ليرمز بها لمصر، فقد اعتادت السينما المصرية أن تعبر عن مصر بالمرأة؛ ويمكن أن نستحضر في السياق شخصيات كزهرة في فيلم "ميرامار" لكمال الشيخ وفؤادة في فيلم "شيء من الخوف "لحسين كمال، وبهية في فيلم "العصفور" ليوسف شاهين.

3- سحر بورجوازية ما قبل الثورة الخفي

لم تُسل أي شخصية في الفيلم مداد النقد مثلما أسالته شخصية المقاول محمد سيد مرزوق (علي حسنين)، وجنَحَ كثيرون بخيالهم حين ذهبوا إلى أن شخصية سيد مرزوق ترمز إلى الذات الإلهية. من حسن حظ داوود عبد السيد أن الذين تعرضوا لفرج فودة ونجيب محفوظ لم يأخذوا مأخذ الجد أن عبد السيد قدم إلها يأكل الطعام ويدخن السيجار الكوبي ويمشي في الأسواق، وكان هذا الأخير واضحا حين صرح في بعض أحاديثه بأن الفيلم بسيط وحمل أكثر مما يحتمل، مما يعني بكيفية ضمنية أنه يستبعد أن يكون قد قصد ما اتجهت إليه تأويلات بعض النقاد.

في تقديمه لشخصه ليوسف في جلسة الحشيش يقول سيد مرزوق "وأنا صغير، كنت مهراجا، كان عندي فيل، فيل حقيقي، بس صغير، كان عنده كسوة وزينة جاية م الهند.. كنت ألبس لبس مهراجا هندي، وأركبه في البيت.. الجنينة تقريبًا بقت جنينة حيوانات.. مرّة عبد الناصر قال لأبويا: إيه يا مرزوق، عامل جنينة حيوانات قطاع خاص؟!.. أبويا قعد مهموم، سألته: مالك؟ قالي: خايف ولاد الكلب يأممونا، وفعلاً، بعد أقل من سنة، كانت الشركة أتأممت، بس جنينة الحيوانات قعدت قطاع خاص.. أبويا أتبرع بجزء كبير من الحيوانات للسيرك والحكومة، ومنهم الفيل طبعًا.. ومن ساعتها، بقيت مهراجا من غير فيل، وانتهى أمان الطفولة".

وفي الحمام يسترسل في الحديث عن نفسه على لسان منى التي خاطبته مرة "إنت عندك عقدة الفيل، لأن الفيل هو اللي بيديك التميز؛ الفيل هو اللي بيخلي الناس تحترمك".

تتضافر كل هذه الإيحاءات لتشكل ملامح شخصية سيد مرزوق، يرمز المهراجا إلى الأصول الاجتماعية الراقية، فيما يرمز الفيل إلى الثروة والوجاهة الاجتماعية معا، يستبق والده قرارات التأميم، ويخفي الجزء الأكبر من ثروته على شكل سبائك ذهب، ولا يحتاج المتفرج إلى كبير ذكاء ليكتشف بعدها أن سيد مرزوق استخرج كنز أبيه بعد سياسة الانفتاح ليستعيد ثروته دون أن يستعيد كلية وجاهته الاجتماعية قبل ثورة يوليو.

ينتمي سيد مرزوق إلى البورجوازية الزراعية التي شهدت أوج ألقها قبل ثورة يوليو، فالأب عندما أراد أن يخفي ثروته عن عيون عبد الناصر ورجالاته اختار بيت الجد في البلد بما يرمز له الريف عامة من عمق مادي وحضاري.

لقد امتازت البرجوازية المصرية قبل الثورة بأنها ضاهت البورجوازية الأوروبية في ويقيدوقها وحبها للحياة، لذلك لاقت دائما احتفاء خاصا من الأدب والسينما المصريين، مقابل سخريتهما اللاذعة من أغنياء الحرب في الأربعينات والقطط السمان التي اغتنت بعد سياسة الانفتاح في السبعينات دون أية خلفية اجتماعية وطبقية. وقد أراد داوود عبد السيد أن يحتفي بسحر بورجوازية ما قبل الثورة، وفي شخصية سيد مرزوق كثير من ملامح شخصية أخرى هي شخصية الباشا سليم البدري في مسلسل "ليالي الحلمية" والتي عبر بها أسامة أنور عكاشة عن سحر هذه الطبقة أيضا.

يرسم المقدم عمر ملامح شخصية سيد مرزوق حين يقول "يدير خمس شركات ويتكلم أربع لغات، عمل واستمتاع بالحياة، دايما مع الناس، ناس مختلفين رجال أعمال؛ صعاليك؛ مهندسين؛ فنانين؛ أجانب".

يتميز سيد مرزوق بحبه الشديد للحياة، يلخص فسلفته حول الحياة اللذيذة فيقول "الحياة اللذيذة معناها أنك تعمل كل إنت عايزه دون قيود معناها أنت تستمتع بكل حاجة حتى بالكذب"، وبالفعل فقد كان يستمتع بكل لحظة، بكل شيء من طعام وشرب ومزاج وغناء، حتى عندما قام الصعاليك بنهب فيلته جعل اللحظة لحظة استمتاع ومرح.

وهو ينفرد أيضا بخصال أخرى منها جاذبيته وقوة شخصيته وتأثيره على محيطه وكرمه ومعرفته بالقاهرة وأسرار الدخول إليها، مما جعله يمسك السلطة من جميع تلابيبها، بل نكاد نجزم بأنه هو الذي جسد المفهوم المطلق والمركب للسلطة وليس المقدم عمر ورجالاته الذين ليسوا إلا أدوات لحمايته هو وأمثاله.

جسد سيد مرزوق الزواج المكروه بين السلطة والمال، وحتى بعد أن يكتشف المتفرج حقيقته، يحفظ له الفيلم اعتباره بشكل يجعل المتفرج لا يستطيع أن يكرهه، فبعد أن يورط يوسف في حادثة سير يكتب له إقرارا بالمسؤولية عن الحادثة ويمنحه مبلغا من المال، ثم يسمح لأصدقائه الصعاليك بنهب محتويات فيلته بعد أن عزم على الرحيل مخافة منعه من السفر مبررا فعله "خمسين مليون برة، لازم أحصلهم قبل ما يطلعوا قرار بمنعي من السفر"، في إيحاء من الفيلم إلى ظاهرة سادت بتاريخ انجازه وهي هروب رجال الأعمال إلى الخارج بأموال البنوك أو أموال المودعين في شركات توظيف الأموال، لتسقط ورقة التوت عن شخصية سيد مرزوق ويُحشر في خندق الفساد المالي دون أن يدخل في محور الشر عند المتفرج.

من كل شخصياته، قام داوود عبد السيد بإخراج شخصية سيد مرزوق من العالم الواقعي للفيلم، وأحاط عوالمها بمسحة من الفانتازيا والسيريالية ليخدم فكرته عن سحر بورجوازية ما قبل الثورة تماما كما فعل رائد السينما السريالية لويس بونويل في فيلمه سحر البرجوازية الخفي، ولعل كل ذلك هو ما خلق اللبس الذي أحاط بالشخصية وفتحها على التأويلات رغم أنها رسمت ملامحها في الفيلم بما يكفي من الوضوح.



4- سلطة المعرفة ومحدوديتها بسلبية المثقف

يرمز سليمان شكري الحكيم (سامي مغراوي) لسلطة المعرفة، وُسم في جنريك النهاية بـ "سليمان الحكيم" مجردا من اسمه الثلاثي، ليتطابق اسمه مع اسم نبي من بني إسرائيل اشتهر بالحكمة حتى لُقب بالحكيم.

هو كيميائي وخريج كلية العلوم، كان أول من التقاه يوسف كمال في رحلته المثيرة بالحديقة، كان مهموما وهو يشرح ليوسف كيف ولدت طفلته "أمل" بشكل مبكر ناقصة الوزن مما جعلها تحتاج لحضانة مدة شهرين، ولانعدام حضانة فارغة في أي مستشفى حكومي، يحتاج لمبلغ كبير لا يتوفر عليه وقدره 2000جنيه، فجأة وفيما كان يوسف يهم بمساعدته بمبلغ بسيط يهرول مسرعا لتنفيذ فكرته عن توفير الظروف الطبية للحضانة في مسكنه، مجسدا انتصار سلطة المعرفة على العوز وقصر ذات اليد.

وكما حاكم نكوص الطبقة الوسطى عن الاهتمام بالقضايا المصيرية للوطن، حاكم الفيلم سلبية المثقفين في شخص سليمان شكري الحكيم، فعندما استقبل يوسف كمال في بيته أثناء هروبه، كان كلامه كله تبريرا لسلبية المثقف "السجن اللي أنت كرهته حماية لينا لحد ما يبقى الواقع ممكن التعايش معه، وانت جوه حدودك بتحافظ على نفسك زي الحيوان البحري جوه القوقعة ".

وفيما كان سليمان متقوقعا في بيته ظانا أنه يحافظ على نفسه، تقتحم قوات المطاردة التي تتعقب يوسف غرفة الحضانة المعقمة بأحذيتها وكلابها البوليسية لتفسد كل ما بنته سلطة المعرفة ولتؤكد للمثقف أن الحياد لا يجدي نفعا، وأن معركته هي في صفوف الجماهير.

5- هامشيو ليل القاهرة

بما أن معظم أحداث الفيلم تدور في ليل القاهرة الرهيب، قدم الفيلم عينات من الهامشين الذين يؤثثون ليل المدينة العملاقة، وعرض منهم لنماذج تستحق أربعة منهم دلالة الوقوف عندها:

أ- شابلن (أحمد كمال) من أكثر الشخصيات ثراء على المستوى الدرامي، فهو متشرد كبُر في الشارع، وتعلم أسرار شخصية المتشرد شارلو على يد المعلم عبد الله (شابلن الأصلي) الذي سلمه آلة البيانولا بعدما أحس بالوهن، يشكل حالة إنسانية لا يملك المشاهد إلا أن يتعاطف معها، فالآلة المنقرضة التي يشتغل عليها أصبحت في مصر التسعينات خارج الزمن، وهو في الوقت الذي يفتخر به وهو يحدث يوسف بأنه بلغ مرحلة النضج الفني في تقديمه لشخصية شابلن، يعود لاحقا حين يلتقيه في المقهى آخر الليل ليسأله حول ما إذا كان لديه معارف في سيرك ليلتحق به بدل البهدلة اليومية التي يزيد من *وطأته* / مطاردة البوليس والجوع، ولأنه قليل الحظ في الحياة، لم يخرج حين نهب الصعاليك فيلا سيد مرزوق إلا بكرسي كبير اضطر لإعادته معللا "ما أقدرش اسيب البيانولا وما أقدرش اشيلهم الاثنين، والحوش الله يجازيهم خدوا كل الرفايع".

ب- المعلم عبد الله أو شابلن الأصلي (عبد المنعم معتوق) يقول عنه تلميذه إنه شابلن الحقيقي أما شارلي شابلن الشهير في أمريكا فمجرد تقليد، بعد أن بلغ من العمر عتيا ووهن العظم تخلى عن البيانولا لتلميذه، واكتفى بتقديم صور من فن المتشرد شارلو، وعندما لا يجد ما يسد به رمقه آخر الليل كان يتعرض لسيارات السكارى رافعا القبعة، لكن ما كل مرة تسلم الجرة، ففي إحدى المرات يصدمه سيد مرزق وهو يقود السيارة التي أهداها ليوسف فيرديه شهيد رغيف الخبز المر.

ج- فيفي سوهاج (لوسي) وتجسد الفتاة الريفية الساذجة التي قدمت إلى القاهرة باحثة عن مكان تحت الشمس، تتحول إلى فنانة شعبية وتتخذ اسما فنيا وتنشأ فرقة قوامها بعض شيوخ العازفين الذين بلغوا أرذل العمر، تترنم بأدوار وطقاطيق بداية القرن العشرين لكنها لا تمتلك موهبة الغناء، وتعيش بفضل رعاية وكرم سيد مرزوق الذي يتخذها خليلة في ليل القاهرة الموحش، في العاصمة لم تسلم من الاستغلال تقول عن تجربتها "أول ما طفشت من البلد وجيت هنا مصر، ما كنتش فاهمة أيتها حاجة، كان بيتهيء لي أن كل اللي بيطبطب علي حنين"، حتى عندما أخذت أثمن ما في فيلا سيد مرزوق من أواني فضية ، تذكرت أنها لا تتوفر على مسكن يمكنه أن يضم هذه الأواني، فساومها السائق على شرائها ووافقها على الثمن البخس الذي طلبته لكن لم يتوقف جشعه عند الحد حين أوقف إتمام الصفقة على أن تخصه زيادة على الأواني بـ "قعدة وسهرة حلوة ".

د- سوزي المومس (مهى عفت) هي شقراء وجميلة تتحدث الانجليزية بطلاقة تتصيد زبائنها في الأماكن الراقية مقدمة نفسها على أنها أمريكية، لأن ذلك يزيد من الإقبال عليها ويرفع السعر، تستقبل زبائنها في شقة راقية، لكن السماح لها بممارسة أقدم مهنة في التاريخ له ثمنه وهو العمل مخبرة لرجال المباحث، لذلك عندما استقبلت يوسف اضطرت لإخبار البوليس بقصة جرحه ثم استعجلته للانصراف لأن البوليس سيأتي

للقبض عليه في موقف يعكس التمزق بين أداء واجب الإكراه وجدعنة الإنسان المصري الهامشي.

يشترك هامشيو ليل القاهرة في انتمائهم – رغم اختلاف المنابع والظروف – إلى الفئة التي يسميها المقدم عمر بالناس الغلابة، فهم يمثلون الطبقة الاجتماعية التي تتركز كل معركتها في الحياة في تعقب رغيف الخبز، ورغم أنهم لا يشكلون أي خطر على النظام العام، إلا أنهم يعيشون في خوف دائم من البوليس؛ يحدث شابلين يوسف كمال وهو يعطيه لباس التنكر عن تسعيرة رشوة رجال الشرطة التي ترتفع بحسب درجة رتبهم، وتتعاون سوزي كمخبرة لتستمر في نشاطها، تقول فيفي سوهاج وهي تهم بإخراج حصتها من نهب فيلا مرزوق "حاجات حلوة يا أولاد، خايفة وأنا خرجة بالحاجات دي البوليس يأخذوني".

6- **الدولة البوليسية**

كما نوهنا آنفا لم يعالج فيلم "البحث عن سيد مرزوق" السلطة بمفهومها المطلق والمركب، فالذي جسد المفهوم الواسع للسلطة في الفيلم كله هو سيد مرزوق من خلال الزواج الملتبس بين المال والسلطة، لكن الفيلم ركز على أداة من أدوات السلطة، فحين توظف الدولة البوليس للضبط والربط والتحكم في كل مناحي الحياة في المجتمع، تتحول إلى دولة بوليسية، يحكي سيد مرزوق ناقلا قول المقدم عمر (شوقي شامخ) " الناس أربع أنواع؛ السادة ودول بيعملوا اللي عايزينو لأن القانون يحميهم؛ والمطاريد ودول البوليس دايما وراهم؛ والغلابة ودول دايما في حالهم قعدين في بيتهم ماشين جنب الحيطة وما لهمش دعوى باللي يجرى حوليهم؛ والنوع الرابع المشاغبين اللي المفروض يبقوا في حالهم ومش عايزين يبقوا في حالهم ودول أخطر نوع ".

حين يأتي هذا التقسيم من ضابط الشرطة، فإنما يعكس عقيدة الدولة البوليسية في تقسيمها لمواطنيها، فهي لا تصنفهم بشكل وظيفي بحسب عطاء اتهم في المجتمع ومساهماتهم في الإنتاج وخلق الثروة، وإنما من خلال درجة خطورتهم على الأمن العام.

وعلى عكس ما قد توحي به، لا تركن الدولة البوليسية في الفيلم إلى أسلوب القمع وحده، وإنما تعتمد أيضا على الاستباق؛ ظهر ذلك من خلال الضفادع البشرية التي تُختبر كل يوم بقدرتها على العثور على الذمية التي تلقى في مياه النيل، وحتى المقدم عمر فإنه لا يمثل نموذج ضابط الشرطة المصري التقليدي، وإنما يجسد نموذجا يقترب من النموذج الأمريكي بكفاءته العالية التي تزكيها ترقياته السريعة؛ وأنسنته لعمل الشرطة، لكن بنقيضه يظهر ضابط الشرطة التقليدي بأسلوبه الذي يمزج بين الزهو والسادية من خلال نماذج الضابطين اللذين استنطقا يوسف، وضابط التقديم بحضور المحامي الذي كان يسلم قدميه للشاويش المغلوب على أمره لإلباسه الحذاء، وكذا ضابط الكبسة على المقهى آخر الليل الذي لم يتوان في مقاطعة غناء العواد العجوز لرائعة "مصر تتحدث عن نفسها" دون سبب.

يُبرز الفيلم في قاعة الانتظار بقسم البوليس، بعضا من مظاهر تأثير الدولة البوليسية على سلوكات الأفراد؛ بدين لا يتحكم في سلسل البول من شدة الخوف؛ ومتوتر مرتعش يعجز عن إشعال سيجارته؛ وصاحب جريدة يتلذذ بلعب دور المخبر فيتلصص على

الجالسين من وراء جريدته التي يصعب قراءتها في الضوء الشاحب؛ ومنى تطلب من يوسف الاتصال بإحدى صديقاتها لما تكرس في الذاكرة عن أقسام البوليس من أن الداخل مفقود والخارج مولود.

بُني الفيلم كله على صراع المواطن مع مظاهر الدولة البوليسية، وفي ختام الفيلم حين يطلع النهار لم يعد الفيلم مهتما بمصير بطله، وفي الوقت الذي قد يكون فيه يوسف قد عاد إلى عمله بالشركة أو اتجه إلى أقرب قسم بوليس لتسليم نفسه حاملا إقرار سيد مرزوق بمسؤوليته عن حادثة السير، ينتهي الفيلم بمشهد المقدم يوسف يقود رجاله في مهمة جديدة، وتنوب وقع أقدام القوات بنظام المارش العسكري المختلطة بصفارات الإنذار المنبعثة من سيارات الشرطة عن الموسيقى التصويرية لتعطي الانطباع بهيمنة الدولة البوليسية ورهبتها في النفوس.

حين نحلل الفيلم اليوم، ندرك كم تمتع بنظرة استشرافية للمستقبل، إذ بعد عشرين سنة من طرحه، ستختار ثورة 2011 أن تفجر نفسها في 25 يناير الذي يصادف عيد الشرطة، ولا ندري ما إذا كان من الصدف أم من النتائج أن يكون أحد ملهميها هو خالد سعيد الذي قضى في سلخانات الشرطة، وأن يكون أبرز مطلوبيها حبيب العدلي أحد أكبر المنظرين للدولة البوليسية في السنوات الأخيرة من حكم مبارك.

شعرية السينما وسينما الشعر

بقلم: أمين صالح
ناقد وكاتب وشاعر من البحرين

ما هو الشعر؟

تتساءل سوزان برنار في كتابها الهام "قصيدة النثر":

"هل الشعر، أو الطاقة الشعرية، موجودة حصرياً في القصيدة فقط، القصيدة كلغة، كقواعد، كنمط، كعناصر، كطريقة كتابة أو طباعة؟ ألا يوجد الشعر في أشكال وأنماط أخرى كالنثر والتشكيل والموسيقى والنحت والفيلم والمسرح؟ أليس بإمكان النثر أن يكون مشحوناً بالشعر، حيث الكلمات مكتنزة بطاقة سرّية، وحيث التيار الشعري الغامض يسري على امتداد العبارات غير المنسجمة، ظاهرياً، وغير الموزونة؟"

يعتقد الكثيرون أن القصيدة وحدها تحتكر صفة الشعر، وأن الطاقة الشعرية موجودة حصرياً في القصيدة فقط، رغم أننا نجد المئات من القصائد التي تفتقر إلى الروح الشعرية والحساسية الشعرية. ألم يعلن نرفال ذات يوم "أن الشعر يهرب من القصيدة، ويستطيع أن يوجد من دونها".

إن ما يسمى اليوم شعراً هو، في جوهره وحقيقته، ليس شعراً.. مجرد كتابات موزونة أو خاضعة لبنى جاهزة أو لأشكال مألوفة. إذ غالباً ما يتم الخلط بين القصيدة والشعر، ويتم إطلاق صفة الشعر على كل قصيدة مهما اتسمت بالضعف والفقر، وتجرّدت من الطاقة الشعرية.

الشعر، في جوهره، لا يتصل بالقصيدة وحدها، فالطاقة الشعرية كامنة في السرد، في النصوص النثرية، في الصورة السينمائية، في اللوحة التشكيلية، في المقطوعة الموسيقية، في النحت، في الطبيعة، في الحياة اليومية. ولا يمكن لجهة ما أن تحتكر ما لا يمكن تحديده وتأطيره، وما لا يمكن أسره.

حدث سابقاً أن تم تطبيق مفهوم الشعر على أشكال فنية غير أدبية، ففي المجال الموسيقى، استخدم الموسيقار فرانز ليسْت مفهوم "القصيدة السيمفونية" لوصف عمل له.

إذن الشعر لا يكمن في أي شكل محدد سلفاً، ليس له مفهوم واحد أو لغة واحدة، ليس قالباً لأي شيء موجود. الشعر، في جوهره، يفلت من أي قياس ومعيار. يقول لوي أراغون: "لا ينبغي البحث عن الشعر، إنه يوجد".

ويقول أوكتافيو باث في كتابه "الشعر ونهايات القرن": "بوسع المرء أن يجادل إلى ما لا نهاية حول ما هو الشعر، لكن ليس من الصعب التفاهم حول معنى كلمة قصيدة، فهي

شيء مصنوع من كلمات بغرض احتواء مادة ما وإخفائها في الوقت ذاته، وهي مادة غير محسوسة وعصيّة على التحديد اسمها الشعر".

إذا كانت القصيدة هوية شكلية، أي مجرّد شكل محدّد ينهض على عناصر الشعر، فإن تحديد جوهر الشعر، ماهيته وشكله، هو أمر صعب، إن لم يكن مستحيلاً. الشعر ليس له وجود ثابت ومستقل وقائم بذاته، ليس مجموعة من القوانين والقواعد والمقاييس والقيم والأشكال والأنظمة، وهو غير محدّد وغير مرتبط بشكل ما، إنه يوجد في كل مكان، أشبه بأفق مفتوح.

لقد اتسع مفهوم الشعر وأصبح كل شيء مادةً للشعر. فالشعر يتجلى في كل مظهر، في كل شكل، في التعبير كما في الرؤية، والروح الشعرية توجد في كل الأشكال الفنية. ليس هذا فحسب، بل أن الشعر "يهبط إلى الحياة اليومية" على حد تعبير الشاعر نرفال.

الشعر، إذن، ليس مقصوراً على شكلٍ ونوعٍ خاص، بل هو مفهوم أرحب وأكثر شمولية من أن يكون مجرد صفة لشكل أدبي. الشعرٌ رؤية شاملة للحياة والوجود، موقف من العالم والوضع البشري، تعبير عن التجربة الحياتية والروحية، طريقة خاصة في المعرفة وفي الاتصال بالواقع.

الشعر يوسّع فهم المرء ويمدّد إدراكه لما هو ممكن، ويزوّده بالقدرة على معارضة أشكال الواقع المكرّسة، وما تمارسه من هيمنة وإقصاء. الشعر – والفن عموماً – قادر أن يرفع الوعي إلى مستوى أعلى من الإدراك.

إن الشعر يمدّد تخومه وراء حدود الاتصال اللفظي ليشمل أشكالا وطرائق من التعبير الفني. ثمة علاقة عضوية بين الشعر والأشكال الفنية، بل ومختلف أوجه الحياة والفعاليات الإنسانية. الروح الشعرية تبعث الحياة في أشكال الفن كلها.

السينما الشعرية

السينما تملك سلطة داخلية تتركّز داخل الصورة وتعبر إلى الجمهور في شكل مشاعر، محدثةً توتراً في استجابة مباشرة إلى المنطق السردي للمؤلف. وهو المنهج الذي بواسطته يرغم الفنان الجمهور على أن يبني من الأجزاء المنفصلة وحدة كاملة.

من خلال الصلات الشعرية- كما يؤكد تاركوفسكي- يتم "تصعيد الشعور وتعميقه، ويصير المتفرج فعالاً أكثر. إنه يصبح مشاركاً في عملية اكتشاف الحياة، بلا عون أو دعم من قِبل الاستنتاجات الجاهزة من الحبكة أو من تلميحات المؤلف المتعذّر مقاومتها. تحت تصرّفه فقط ما يساعد على اختراق المعنى الأعمق للظواهر المركّبة المعروضة أمامه".

في حديثه عن مفهوم "السينما الشعرية"، يشير تاركوفسكي إلى أن هذا التعبير أصبح مألوفاً وشائعاً، وهو يعني السينما التي تبتعد بجسارة، في صورها، عما هو واقعي ومادي متماسك، كما يتجلى في الحياة الواقعية، وفي الوقت نفسه تؤكد السينما وحدتها التركيبية الخاصة في رصدها للحياة على نحو خالص وصاف ودقيق.

السينما الشعرية تكمن بعيداً جداً عن النظريات أو التعريفات، ووراء نطاق المعاني أو التأويلات. لا قوانين تحكمها ولا أعراف أو تقاليد.

إن جذر الشعرية في السينما ينشأ من الاستجابة العاطفية المباشرة التي تستمدها السينما، والأفكار التجريدية التي بإمكان السينما ربطها، وابتكار مجازات فيها.

السينما الشعرية، كما يراها الباحث فيل ليروبولوس، هي نسل نخبوي (خاص بالنخبة) من فن الفيلم، يقتضي جمهوراً يقظاً، لكن يستطيع أيضاً أن يترك، على نحو رائع، شعوراً عميقاً داخل الجمهور.

عندما نأتي إلى مصطلح ''السينما الشعرية'' من أجل تعريفه وتحديده، نجده بدوره مصطلحاً مراوغاً، متملّصاً، يصعب الإمساك به، والذي يتشّعب إلى مناطق واسعة.

مفاهيم أو مصطلحات، مثل ''شعرية الفيلم'' أو ''السينما الشعرية'' أو ''الفيلم القصيدة''، استخدمت في مناسبات عديدة طوال تاريخ السينما من قِبل مخرجين ومنظرين وباحثين مختلفين. كل واحد منهم طبّق فهمه الخاص لما قد تكونه السينما الشعرية.

قبل محاولة تعريف مفهوم ''شعرية الفيلم''، يواجه المرء مشكلة تحديد أو تعريف الشعر نفسه. ولقد أشرنا إلى أن كل محاولات تعريف الشعر أصبحت مستحيلة، ومن ثم غير مهمة.

يرى البعض، في محاولتهم التعريف بالسينما الشعرية، ضرورة ألا يقوم الفيلم الشعري على البنى الهوليوودية، لكن مثل هذا المفهوم المتطرف لم يلق قبولاً لأنه غير مفيد، حيث أنه قد يشمل، ليس فقط كل ضروب صنع الفيلم التجريبي (أنواع من الأفلام التجريبية)، بل حتى أكثر التقاليد الأوروبية الفنية في صنع الأفلام، كما يوحي بأن أي فيلم غير سردي هو فيلم شعري.

في الواقع، ليس هناك تعريف محدد لخصائص السينما الشعرية. ثمة طرائق مختلفة للاقتراب من الموضوع وفهمه، ولا يمكن الجزم بصحة مفهوم وخطأ آخر، أو رفض أي منظور محتمل.

من ناحية أخرى، الشعرية هي الطريقة التي بها يقدّم صانع الفيلم قصته. الفيلم هنا يدمج الحوار، أو السرد الشعري المنطوق، مع الصور البصرية والصوت ليخلق تمثيلاً أقوى، وتأويلاً، للمعنى المراد توصيله.

الشعر اللغوي فعل انفرادي، متوحّد، بينما الشعر في الفيلم فعل جماعي، يشارك فيه المصور ومصمم المناظر والمونتير وآخرون. إنهم يساهمون في العنصر التقني لشعرية الصورة. بخلاف الشاعر، المخرج السينمائي يتعاون مع عدد من الفنيين والممثلين في تحقيق الفيلم. وعلى المخرج أن يتعامل بوعي وفهم مع ذوات متنوعة وحساسيات مختلفة ورؤى متعددة ينبغي أن تتوافق مع رؤية وأسلوب المخرج من أجل إبداع عمله بصورة قوية وسلسة.

في سبيل تقدير السينما الشعرية (أو أي فيلم فني عموماً) ينبغي فهم فنيّة الفيلم وبراعته (ليس فقط ما يحققه من تسلية وترفيه)، والسرد البصري، وكيف يكون المخرج والمصور قادرين على التعبير عن رؤية الفيلم وخلق المعنى باستخدام الوسط.



لقطة من فيلم "المرآة" لتاركوفسكي

كيف يمكن للفيلم أن يكون شعرياً؟

إنه الفيلم الذي يتميّز بالأسلوب السردي اللاخطي في المونتاج، وتدفق تيار اللاوعي من الصور والكلمات المنطوقة. وبعض المخرجين يدمجون الكثير من الجمل، السرد البصري، والموسيقى في أفلامهم بينما يعالجون بعض القصص العميقة جداً، بحيث يتمكنون من رفع أعمالهم من "الفيلم" إلى "التجربة". خلاصة هذا النوع من صنع

الأفلام أنه ينتهك قوانين السرد الخطي، ويعبّر عن أفكار ومشاعر من خلال البصري والسمعي.. مستخدماً الحواس للاتصال وترجمة الثيمات. في هذه الحالة بإمكان الفيلم أن يكون وسطاً مؤثراً وفعالاً بقوة للتعبير عن الشعر.

السينما، كاكتشاف فني، انبثقت بوصفها صورة عالمية جديدة وحقيقية. لقد ظهرت ككشف، كرغبة متّقدة تقتحم قوانين
العالم.

يقول بازوليني (في مقابلة له مع جيمس بلو، خريف 1965):

"جوهرياً، التمييز أو الاختلاف ينبغي أن يكون بين سينما النثر وسينما الشعر. من جهة أخرى، سينما الشعر ليست بالضرورة شعرية. في أحوال كثيرة، يحدث أن يتبنى مخرج ما معتقدات وقواعد ومعايير سينما الشعر ومع ذلك يحقق فيلماً مدّعياً وسيئاً. ويأتي مخرج آخر ويتبنى معتقدات وقواعد ومعايير سينما النثر – أي أن يروي قصة – ومع ذلك يبدع شعراً".

فيما يتعلق بالشعرية في السينما، يطرح الباحث السينمائي ديفيد بوردويل أسئلة أساسية (مجلة Alphaville، شتاء 2012) من بينها: كيف يستخدم صانعو الأفلام الدينامية أو الفعالية الجمالية للوسط السينمائي لتحقيق تأثيرات معينة على الجمهور؟

ما هي المبادئ التي وفقاً لها تنبني الأفلام والتي من خلالها هي تستنبط تأثيرات معينة من المتفرج؟

كيف يستخدم السينمائي الدينامية الجمالية من أجل توصيل معنى تجريدي إلى المتفرج؟

وفق أي مبادئ يتشكل المعنى التجريدي في الفيلم؟

وأسئلة أخرى عن البنية الشكلية للفيلم. عن الأنماط والغايات والعناصر والممارسات. عن أنشطة المخرج والمتفرج معاً.

بدايات السينما الشعرية

نشأ مفهوم "السينما الشعرية" لأول مرة في فرنسا، بين المجموعة الطليعية، خلال السنوات العشرين الأولى من بدايات السينما. كانت هناك اهتمامات جمالية، وتساؤلات حول خاصية الإبداع والمسؤولية الثقافية، إضافة إلى الرغبة في تحدّي تقاليد سائدة معينة.

العديد من المشاركين في الحركة الطليعية أرادوا تطهير الفيلم باعتباره فناً حقيقياً وشرعياً وليس مجرد وسيطٍ في الثقافة الجماهيرية. كانوا يرفضون المحاولات الناقصة للسينما لمحاكاة الأشكال الأدائية والأدبية مثل المسرح والرواية.

في عام 1911، قام الناقد الفرنسي ريكيوتو كانودو بتوضيح الفارق بين التقاليد المسرحية والشعرية في بدايات السينما، هذه التقاليد التي تُحدث نتائج مختلفة وتحمل إمكانيات مختلفة للفن الجديد. كتب يقول: "التجليات الجديدة للفن ينبغي أن تكون بدقة أكثر رسماً أو نحتاً في الزمن، كما في الموسيقى والشعر، والتي تحقّق نفسها بتحويل الأثير إلى إيقاع طوال مدّة التنفيذ".



لقطة من فيلم "الملائكة فوق برلين" لفيم فيندرز

كان هناك تفضيل للإيقاع على القصة والأداء، والذي يشكّل جوهر السينما. في العام 1919 رأى السينمائي لوي ديلوك في السينما إمكانية لأسلبة الواقع، وجعل المألوف غريباً. وعوضاً عن الواقع العادي، المبتذل، المعروض في الصورة الفوتوغرافية، تقترب اللغة السينمائية من الشعر لتكشف الناس والطبيعة في شكل جديد تماماً.

الشاعر السوريالي لوي أراغون كتب في 1918 يقول إن السينما تنبثق من الجمالية الشعرية أكثر من الجمالية المسرحية.

في العام 1923، وصف الناقد ريكيوتو كانودو السينما بأنها "فن سابع" لأنها مركّبة من ثلاثة فنون إيقاعية (الموسيقى، الرقص، الشعر) وثلاثة فنون تشكيلية (الرسم، النحت، العمارة)، مستبعداً الأدب والمسرح، كما لو أراد أن ينقذ السينما من سيطرة السرد.

بأخذ المزيج من الخاصيات الإيقاعية والتشكيلية كتحدٍ، قام عدد من الفنانين التشكيليين – فرناند ليجيه، مان راي، مارسيل دوشامب، هانز ريختر، فايكنج إيجلنغ، وآخرين –

بالانتقال إلى السينما على أمل إيجاد حلول حركية لمعضلات تصويرية لا يستطيع الكانفاس الساكن أن يحل لغزه. آخرون أغوتهم، بشكل خاص، المظاهر الإيقاعية للسينما. عدد من هؤلاء الفنانين شكّلوا الحركة الطليعية.

في إحدى مقالاته، قال الناقد الفرنسي جان إبشتاين إن الصورة السينمائية يمكن أن توفر لنا ''الوعي الحاد'' الذي هو امتياز الشعر. علاوة على هذا، هو استنتج أن السينما ''وسط الشعر الأكثر قوة وفعالية''.

أفكار مماثلة طرحها الناقد المجري بيلا بالاش، في مقالة كتبها في **1924** فيها نسب الجاذبية الغنائية إلى اللقطة القريبة، وقال أن حركة التعابير الوجهية هي ''شكل من الغنائية التي هي، على نحو لا يُضاهى، أغنى وأكثر امتلاءً بالفوارق الدقيقة من الأعمال الأدبية أياً كان نوعها''. وأضاف: ''حين تُظهر اللقطة القريبة كل درجة من الإحساس بتفاصيل دقيقة، فإنها تعبّر عن حساسية المخرج. اللقطة القريبة هي شعر السينما''.

سؤالُ السينما فِي اليمن: تأمّلاتٌ فِي جنازيرِ الحلقاتِ المُفرغةِ

بقلم: هدى جعفر
ناقدة من اليمن

قَبل حوالي عامَيْنِ قدّم المخرجُ اليمنيّ عَمْر جمال فيلمَ "عشرةُ أيامٍ قبلَ الزفّةِ"، حكى فيه عن الحبيبيْنِ اللذيْنِ كانا يستعدان لزفافِهما المؤجّلِ منذ 2015، لكنّ طارئًا عائليًّا أخلّ بالترتيباتِ الهشّةِ التي وضعاها، فانتصبت عشراتُ العراقيلِ مُستعرِضةً أحوال مدينة عدن التي تعيشُ الآن أحْلكَ فتراتها السياسيّةِ على الإطلاق.

كان لفيلمِ "عشرةُ أيامٍ قبلَ الزفّةِ" حسناتُه وعيوبُه كأيّ فيلمٍ آخر، لكنّ أهم ما فيه أنّه أوّل فيلم يمنيّ روائيّ يُعرض تجاريًا في تاريخ الجمهوريّة اليمنيّة، والمقصودُ بـ"العرض التجاري" هو شراءَ التذاكرِ ومشاهدتَه في دار سينما، وليس في قاعةٍ أكاديميّةٍ، أو فعاليةٍ فنيّةٍ، أو مركزٍ ثقافيّ كما حصلَ مع ما سبقه من الأفلامِ الوثائقيّةِ، والروائيّةِ، والتسجيليّةِ.

وقد استدعى الفيلمُ نقاشاتٍ كثيرةً حاولَتْ تحليلَه، وتفصيصَه، ورصدَ نقاطِ ضعفِه وقوّتِه، مع استحضارِ السؤال المُلحّ عن أسبابِ تأخرِ اليمن في إنتاجِ أوّل فيلمٍ روائيّ تجاريّ يمنيّ خالِص حتى 2018، أي بعدَ أكثر من مائةِ عامٍ تقريبًا من تاريخِ أوّل عرضٍ سينمائيّ في عدن في العشرية الأولى من القرنِ الماضي، مما يدفعنا، كيمنيين، إلى التنقيبِ قليلًا حول السينما في البلدِ الذي يُحبّ أبناؤه أن يُسمّوه، رغم كل شيء، باليمن السعيد.

عودةٌ للوراءِ

عند الحديثِ عن الفنونِ في اليمن، لا يُمكن المُضيّ شِبْرًا بدونِ الارتكازِ على حقيقةِ أنّ اليمن كان حتى 1990 يمنيْنِ اثنيْنِ، لُكلّ شطرٍ منهما تشخيصُه السياسيّ، وملامحُه الثقافيّة، وتقسيماتُه الطبقيّة، وتعقيداتُه الاجتماعيّة، بل حتى الجزم بأنّ اليمنَ يتكوّن مِن شَطْرَين اثنَيْن فقط فيه الكثير من التعميمِ المُخلّ بطبيعةِ مناطقٍ لها خصوصية بالغة الثراء مثل تَعز، وحضرموت، والحُديدة التي صوّر فيها بازوليني مشاهدَ من فيلمِه "ألف ليلة وليلة" (1974).

بالنسبةِ إلى اليمنِ الجنوبيّ فقد ظلّ تحتَ الاحتلالِ البريطانيّ لأكثرِ من 125 عامًا، وخلال تلك الفترةِ أصبحتْ عدن أوّل مدينةٍ في الجزيرةِ العربيّةِ تعرفُ العروضَ السينمائية، والطباعةَ، والمسرحَ، والصحافةَ، ثم انتقل اليمنُ الجنوبيّ تحت سُلطةِ الحزبِ الاشتراكيّ الذي كان من حسناتِه القليلةِ اهتمامُه الكبيرُ بالثقافةِ والفنون، فانخفضتْ نسبةُ الأميّةِ إلى أدنى مستوى في تاريخ البلاد، وبلغَ الإنتاجُ الموسيقيّ والمسرحيّ ذروتَه القصوى، وتم ابتعاث الفنانين إلى الاتّحاد السوفييتي وأوروبا الشرقية لدراسة الإخراجِ والتمثيلِ، كما تمّ إنشاء المؤسسةِ العامةِ للسينما في 1971، التي أنتجت فيلم "لمن الثورة واليمن

الجديد" من إخراجِ العراقيّ سمير نمر، وحسب الصحافي اليمني أحمد الأغبري في مقالِه "السينما في اليمن: محاولةٌ لرسمِ الصورةِ المفقودةِ" المنشور في موقع "اليمنيّ الأميركيّ" فإنّ الفيلم قد حاز على الجائزةِ الفضيةِ من المهرجانِ الألمانيَ الذي أصبحَ اسمُه الآن "مهرجان لايبتسِغ الدوليّ للأفلامِ الوثائقيّةِ وأفلامِ التحريك" وبالتالي فهو أوّل فيلمٍ يمنيّ، والحديث هنا للأغبري، يحظى بجائزةٍ دوليةٍ.

أمّا اليمن الشمالي فقد رزحَ لأكثرِ مِن ألف عامٍ تحتَ حُكمِ الأئمةِ الزيديّةِ المنتمين اجتماعيًا إلى ما يُعرف بـ "الهاشميين"، مع استئثار الدولة العثمانية بالحكم لفترتين امتد مجموعُهما لأكثر من قرن، ثم بعد ثورةِ الستينيات تنفّستْ البلادُ هواءً مُنْعشًا إلى حدٍ ما، فازدهرَ المسرحُ، وأقيمت الفعالياتُ الثقافيةُ على مدارِ العام، وتمّ إنشاء دور السينما في صنعاء، وتعز، والحديدة وإب، وغيرها من المحافظاتِ الشماليّةِ، ومع دخولِ التسعينيات تعرّضَ اليمنان على حدٍ سواء إلى هزّاتٍ جسيمةٍ مثل حرب الخليج الثانية والعودة القسريّة لملايين اليمنيين المُغتربين إلى "المجهول"، وكذلك إعلان الوحدة رسميًا بين اليمنيْن، ثم تلا ذلك انحدارٌ كبيرٌ في عهدِ رئيسِ دولة الوحدة علي عبد الله صالح، ذلك الانحدار الذي وصلَ أعمقَ نقطةٍ في القاعِ باختطافِ الحوثيين للسلطةِ في سبتمبر/أيلول 2014.

وكُل هذه التغييراتِ العنيفةِ لعبتْ الدورَ كاملًا في تشكيلِ الثقافة والفنون في العاصمتيْن اللدودتيْن: عدن عاصمة اليمن الجنوبي، وصنعاء عاصمة اليمن الشمالي ومن ثَمّ عاصمة اليمن الموحّد أو الجمهورية اليمنيّة.

ولذلك من الصعوبةِ بمكان الإلمامُ بشكلٍ كافٍ ومستوفٍ عن السينما في هذا البلد الذي "ليس له كتاب موحّد للتّاريخ" كما وصف المُخرج اللبنانيّ هادي زكّاك بلدَه في برنامجٍ أنتجتْه الجزيرةُ الوثائقيةُ عن السينما في الشرقِ الأوسط وشمال أفريقيا.

فلم يكن اليمن، إذًا، مُتجانسًا، ومتّسقًا، ومندمجَ الأجزاءِ على الدوام، فهذا البلد يعيشُ منذ قرونٍ طويلةٍ تدخلاتٍ خارجيّةً صريحةً، واقتتالًا أهليًا، واضطراباتٍ أمنيةً، وتقلباتٍ سياسيةً، شكّلت سلالًا متداخلةً من المساقاتِ والاعتباراتِ التي أثّرت على تكوينِ الشخصية اليمنيّة، وبالتالي، على الفنونِ ومنها السينما.

بلدُ "الحربِ الجيدةِ" و"السلامِ الرديءِ"

عندَ مراجعةِ الستين عامًا الأخيرة من تاريخِ اليمن يُمكن بسهولةٍ شديدةٍ ملاحظةُ عددِ الصراعاتِ العسكريةِ والاضطراباتِ الأمنيّةِ التي عصفت بشَطْرَيْ البلاد.

ففي ستينيات القرن الماضي اندلعت ثورة مُسلّحة في اليمن الجنوبيّ ضد الاحتلال البريطانيّ استمرّت لأربع سنواتٍ تقريبًا، ثم وقعت حربٌ أهليةٌ تُعرَف بـ"أحداث "86 بعد اقتتالِ رفاقِ الحزبِ الاشتراكيّ، وقد بلغ عددُ القتلى ما بين أربعة آلاف إلى عشرةِ آلاف شخص، وفي 1994 تعرضت عدن لغزو من قوّات الرئيس الراحل علي عبد الله صالح، ذلك الغزو الذي شرخ العلاقات بين الشطرَيْن حتى الآن.



المخرجة اليمنية سارة اسحاق تحضر حفل الأوسكار

أما في الشطرِ الشمالي فقد قامت ثورةُ الجمهوريين (1962) ضد حكم الإمامة في صراعٍ دامٍ شاركت به مصرُ عبد الناصر بحوالي سبعين ألف جندي مصري.

ثم قيام صراع مسلح في عامي 1972 و1979 بين شَطْرَي اليمن.

ثم الحروب الستة التي شنها الجيشُ اليمنيّ على الحوثيين المُتمرّدين في صعدة بين عامي 2004 و2011، وقد كَلّفت هذه الحروب الستة الخزينةَ اليمنيةَ ما يُقارب الخمسة ملايين دولار يوميًا حسب التصريحات الرسمية.

بالإضافة إلى الحربِ المفتوحةِ ضد الإرهاب منذ 2001وضرباتها العمياء، وأخيرًا جاء استيلاءُ الحوثيين على السُلطة، وتدخل قواتُ التحالف العربي في مارس/ آذار 2015، وسقوطُ اليمن تحت رحى حربٍ لم تتوقفْ حتى الآن.

ولا يحتاج الأمرُ لِفراسةِ الأوّلين، ولا لدهاءِ الآخِرين، لمعرفةِ الأثرِ المباشرِ لهذه الصراعاتِ على الواقعِ الثقافيِّ والفنيِّ في اليمن، ورغم أنّ الصراعاتِ العسكريةَ كانت نبعًا لا ينضب لصنعِ أفلامٍ سينمائيّةٍ عظيمة في دُولٍ أخرى، فقد عجز صانعو الأفلام في اليمن، أو تمّ تعجيزهم، عن إنتاجِ فيلمٍ روائيٍّ تجاريٍّ واحد صالحٍ للعرضِ عن هذه الصراعات.

نظامٌ سياسيٌّ.. حَفّارُ قبور

إنّ عزوَ تدهور الفنِّ في اليمن إلى المدّ الوهابيّ ليس دقيقًا تمامًا، إذ يتحمّل النظامُ السياسيّ المسئوليةَ كاملةً لتهاوى الفنون إلى الدركِ الأسفل.

فقد حارب نظامُ علي عبد الله صالح بعد الوحدةِ، من ضمنِ ما حارب، بخنجرٍ ذي نصلين: الدين والقبيلة، كُل مظاهرِ المدنيةِ، والفنونِ، والآدابِ، خاصةً في مناطقِ شمالِ الشمال الذي كان يُعاني أصلًا من ارتفاعِ نسبة الأُميّة، وتآكل البُنية التحتيّة، وطغيان تقاليد القبيلة التي لا تُحبّذ عملَ أبنائِها في الفنّ.

أمّا المؤسسة العامة للسينما المذكورة أعلاه فقد طالها ما طال غيرها، ثم اندثرتْ تمامًا بعد الوحدةِ، هذا بالإضافة إلى إغلاقِ المسرحِ الوطنيّ في عدن، ونهبِ المتاحفِ، والمسارحِ، والمراكزِ الثقافيّة على يدِ قوّات الرئيس صالح في 1994.

وقد تَمّ إهمالُ الجانبُ الفني والثقافي في عموم البلاد بصورةٍ شبه كاملة، وتخصّصتْ المهرجاناتُ الفنيّةُ المتباعدةُ في التمجيدِ الأجوف للرئيسِ، والثورةِ، والوطنيّةِ التي قال عنها الإنكليزي صامويل جونسون أنّها " الملاذ الأخير للأوغاد".

وعجزت الدولةُ عن توفيرِ الأفلامِ لدور السينما، وتعاضد ذلك مع فتاوى التحريم والتكفير بتنسيق مع نظام صالح، فتمّ إغلاقُ بعض الدور، أو تخصيصُها لعرضِ المبارياتِ الرياضيةِ والمسرحياتِ والأفلامِ القديمة، وتحول البعضُ الآخر إلى مخازن للبضائع، أو مَحَالّ تجاريّة، أو قاعاتٍ للمناسبات، فتحولت، على سبيلِ المثال، سينما التوّاهي التي عرضت "سايكو" هيتشكوك في الستينيات، إلى قاعةٍ للأعراسِ وعقد القِران.

ورغم تخصيص ميزانياتٍ ضخمةٍ لوزارةِ الثقافة، بالإضافةِ إلى دعمِ عددٍ من الجهاتِ الأجنبيّة، إلا أنّ الفساد قد التهم المؤسساتِ الحكوميةَ من جميعِ أطرافِها، ولم تكن وزارةُ الثقافةِ إلا وكرًا آخرًا للنّهب، فقد كانت المؤسسةُ العامةُ للمسرحِ والسينما، والمعهدُ العالي للفنونِ المسرحيّة في صنعاء ينضويان تحتَ وزارةِ الثقافةِ والسياحةِ حسب القرار الجمهوريّ رقم (129) لسنة 1997، ثم صدر في 2008 القرارُ الجمهوريّ رقم (53) لإنشاءِ المؤسسةِ العامةِ للمسرحِ والسينما في صنعاء، التي كانت موجودة أصلًا حسب القرار السابق!

وفي تحقيقِه الاستقصائي "وزارةُ الثقافةِ موّلت مشاريعَ نفّذها أمواتٌ" الذي نشرته شبكةُ إعلاميون من أجل صحافة استقصائية عربية (أريج) في مارس/آذار 2020 ذكر الصحافي علي سالم المعبقي مبالغَ مهولةً تصلُ إلى ملايين الدولارات تم نهبها أثناء حكم الرئيس الراحل علي عبد الله صالح وبعده أيضًا، كما أورد المعبقي عددًا من المعلوماتِ الصادمةِ عن الفسادِ الإداريّ والإهمالِ منها قصة موظفي المتحفِ الوطنيّ في صنعاء

الذين استغلوا إجازةَ العيد في 2013 لإقامة عرسِ صديقهم داخل المتحف، ثم انتهى الحفلُ بسرقة سبعةِ سيوفٍ أثريّةٍ وأربعِ مخطوطات!

ويجدرُ الذكرُ هنا أنّ د. أبو بكر المفلحي وزيرَ الثقافةِ قد صرّح، حسب جريدة الخليج في عدد 13 مايو/أيّار 2008، بأنّ وزارة الثقافة بدأت التحضير لإنتاج عشرةِ أفلامٍ وثائقيّةٍ وروائيّةٍ يمنيّةٍ خلال هذا العام، بتكلفة تتجاوز مليون دولار بدعمٍ من ملحقياتٍ ثقافيّة وأوروبيّة بصنعاء، وجمعية أتوليه فاغون السينمائية بفرنسا (هكذا تم كتابتها في نص الخبر)، ومنظمة اليونسكو، ومؤسسة حماية التراث والآثار بصنعاء. وبالطبع لم يتم تنفيذُ أي منها حتى كتابة هذه السطور، ناهيك عن عدم وجود جهة باسم مؤسسة حماية التراث والآثار آنذاك!

وفي لقاءٍ قصيرٍ مُتلفز لقناة فرانس 24 تعودُ إلى 2014 ألقى منصور أغبري رئيسُ الهيئةِ العامةِ للمسرحِ والسينما باللائمةِ على السلطاتِ، وقال بأنّ المؤسسةَ لا تنشط إلا في الأعيادِ الوطنيّةِ حيث يتم تخصيص مبالغ ضخمة للرقصِ والتصفيقِ و"تروح ملايين هوا" من المؤسسةِ، وفي نفسِ المقابلة قال المُخرجُ إبراهيم الأبيض بأنّه لو كان هناك إدارة لتطورت كُل المجالاتِ سواء سينما، أو مسرح، أو أيّ مجالٍ فَنيّ آخر.



لقطة من فيلم "حبي في القاهرة"

ولا يمكن ألا يُذكر هنا الخبرُ/النُكتةُ الذي نشرته بعض المواقع الإخبارية اليمنيّة في يناير/ كانون ثانٍ 2019، نقلًا عن الصفحة الفيسبوكية للمستشار الإعلامي للمجلس السياسي الأعلى في صنعاء أحمد الحبيشي حيث صرّح بأنّ قياديًّا بارزًا في حركةِ أنصار الله (الحوثيين) أخبره بصدورِ توجيهات إلى أمانةِ العاصمةِ لإصلاحِ، وتحديثِ، وتشغيلِ دورِ

العرضِ السينمائيّ التي توقفتْ عن العملِ بسببِ التفكيرِ الوهابيّ التكفيريّ النجديّ!
ولا يخفي على أيّ شخصٍ يتابعُ عن قربٍ، أو حتى عن بعد، الأحوالَ السياسيةَ في اليمن أنّ تصريحًا كهذا لا يُمكن اعتباره أكثر من دُعابةٍ سمجة، وضحكٍ على الذقونِ (والخِمارات) يرقى إلى درجةِ التضليلِ عن عمد، إذ لَم يدخر الحوثيون أدنى جهد لخنقِ الفُنونِ حتى على مستوى حفلات الأعراس والإذاعات المدرسية.

وأغلب الظنّ أنّ هذه التصريحات جاءت كَردّ فعلٍ غير محسوب نحو إطلاقِ السعودية لسلسلةِ صالاتٍ سينمائيةٍ بالتعاقدِ مع شركاتٍ عالميّة بدايةً من الرياض، منبع التشدّد الوهابي النّجدي على حد قولهم!

نصفُ الجسدِ، كُلّ الإعياءِ

من الصعبِ الحديثُ عن تطوّر دراميّ في اليمن، مسرحيّ أو سينمائيّ أو حتى مسلسل تلفزيوني، دون التطرق إلى المجالاتِ الفنيّة والثقافيّة الأخرى: التصوير الفوتوغرافي، والفنّ التشكيلي، والموسيقى، والآداب، لكون السينما تحوي عناصرَ أساسيةً مِن كُلّ ما سبق.

إنّ محاولة إحياء السينما اليمنيّة في ظل الهُزال المستشري في المجالاتِ الثقافيّةِ والفنيةِ كمن يحاولُ تقديمَ التنفّس الصناعي لجثةٍ هامدة.

فلكل مجال مما سبق آلامُه الخاصة، وتعقيداتُه، ومشاكلُه التي ساهم النظام السياسي في تعميقِها بشكلٍ أو بآخر، وطالما تحدّث كثيرٌ من الأسماءِ في المجالاتِ المذكورةِ أعلاه عن العراقيلِ التي تبدأ مِن صعوبةِ تقبّل المجتمع وحتى مشاكل التعاقد مع دار نشر لائقة، أو قاعة لأمسيّة شعريّة أو لعرض اللوحاتِ والصورِ الفوتوغرافية، أو وجود غرفة بأربعةِ جدرانٍ لبروفات العزف، بجانب التجهيلِ الحكوميّ، والرقابةِ الخانقة، وغيرها من العراقيلِ التي تتقاطع في أكثر من ملمحٍ مع نظيراتها لدى "أهل" السينما والمسرح.

ومن ناحية أخرى يُعاني أغلبُ الإنتاج الإبداعيّ في اليمن من التعاطي السطحيّ مع الأفكارِ، حيث تدور نفسُ الرؤى من شخصٍ إلى آخر، ويعتمد في جُلّه على التقليدِ، والنقلِ، وواقعيّةِ "النسخ واللصق" التي تجاوزها العالم منذ عقود، والانحباسِ غير المبرر في قعر "الأصالة اليمنية".

وحتى التعاطي مع حقوق المرأة، الموضوع الغالب، يا للغرابة، على الإنتاج الثقافيّ والفنيّ في اليمن فهو تعاطٍ قشريّ، "يهبش" الموضوع من وجهة نظر صحفي الجرائد الصفراء، لا الفنان المستنير.

فتأتي النتيجةُ إمّا ترضية للمسئولِ الحكوميّ الذي يروقُ له إعادةُ إنتاج التخلّف، أو تأتي بعينِ "المانح الأجنبي" أو "المستشرق" الذي لا يرى من اليمنِ إلا بابَه، والنساءَ المختونات، والشرشفَ الصنعانيّ، والخنجرَ المُشهر، والمرأةَ الريفية التي تتقدّم قطيع البهائم.

إنّ العلاقةَ بين السينما وغيرها من الآدابِ والفنون لا يُمكن فصمها، وبالتالي لا يُمكن تصوّر "نهضة" سينمائيّة، بينما يعاني سواها "لِستة" طويلة من مشاكلِ الأرضِ والسماءِ.

لا نقدَ لا سينما

يُعاني النقدُ الفنيّ في العالمِ العربيّ من ضعفٍ شديد، لكنّه في اليمن يحتضر تمامًا، فالذين تخصصوا على مدارِ خمسين عامًا في النقدِ الدراميّ، والسينمائيّ تحديدًا قليلٌ جدًا، وقد غلب الطرحُ النقديّ الانطباعيّ على مُجمل المواد المرئية والمقروءة في هذا المجال.



المخرج يوسف الصباحي

وعلى مستوى المطبوعات النقديّة، فلم يكن في مكتباتِ اليمن من شرقِه إلى غربِه حتى قُبيل اندلاع الحرب الأخيرة كتابٌ واحدٌ فقط عن المدارسِ الإخراجيّةِ، أو النقدِ السينمائيّ، أو كتابةِ السيناريو، أو فنونِ التمثيلِ السينمائيّ، أو حواراتٍ مع أشهرِ النّقاد، أو مع كبارِ المخرجين أو صغارهم.

بل قد كان رائجًا في الأوساطِ الثقافيّةِ اليمنيّة حتى وقتٍ قريبٍ جدًا أن لا حاجة للنقدِ السينمائيّ في اليمنِ لأنّه بلد بلا سينما! وهي فكرة ركيكة تملؤها الثقوبُ لأسبابٍ كثيرة، أولًا لأنّها تخلطُ بينِ السينما كمُنتج فنيّ ووسيطها الذي هو دور السينما، والنقطةُ التالية أنّه بالرغم من شحّة الإنتاج السينمائي في اليمن، وتواضع المستوى الفنّي لمعظمه، فقد تم إنتاج عدد من الأفلام التسجيلية والوثائقية والروائية منها فيلم "من القصر إلى الكوخ" لجعفر محمد علي، وفيلم "صمت البحر" لزيدون مبارك العبيدي، و"نجوم ابنة العاشرة ومطلقة" لخديجة السلامي، و"مُلغّم" ليوسف الصباحي، و"الرهان الخاسر" لفضل العلفي، و"يوم جديد في صنعاء القديمة" لبدر بن حرسي الذي فاز بجائزة أفضل فيلم عربي في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي في 2005، و"ليس للكرامة جدران" للمخرجة اليمنية البريطانية سارة إسحاق الذي وصل إلى قائمة الترشيحات النهائيّة لمهرجان الـ"الأوسكار" في 2014، بالإضافة إلى فيلم "حبي في القاهرة" الذي أنتجه الموسيقار اليمنيّ أحمد قاسم ومثّل فيه أيضًا، وقد شاركه البطولة عددٌ من النجومِ المصريين مثل محمود المليجي، وتوفيق الدقن، وعبد المنعم إبراهيم، وزوزو ماضي، وقد مرّ معظم هذه الأفلام وغيرها بدون أي قراءاتٍ نقديّة حقيقيّة.

ومن جانبٍ آخر فإنّ غيابَ دورِ السينما في اليمن، وهي الوسيط السينمائي الأساسيّ والطبيعيّ لعرضِ الأفلام، لم يؤثر على علاقةِ المشاهدِ اليمنيّ بالإنتاجِ السينمائيّ العربيّ والعالميّ حتى في ظروفِ الحربِ المُهلكة، فقد ظل اليمنيّون على اتصالٍ دائمٍ مع السينما الأمريكيّة، والمصريّة، والهنديّة، ثم الكوريّة والأوروبيّة في وقتٍ لاحق، لكن هذا التواصل بين الجمهورِ اليمنيّ والسينما لم ترافقه أيّ حركةٍ نقديةٍ سينمائيةٍ محليّة، جادّة كانت أم هازلة.

ومن ناحيةٍ أخرى فإنّ كُلّ النقاد في الشرق الأوسط ينقدون أفلامًا لم تُنتج في بلدانهم، فلماذا يجب على الناقد اليمنيّ أن يلتزم بمحليّته!

وينطبق ما سبق على المسرحِ أيضًا، وإن كان المسرحُ أوفرَ حظًا من ناحيةِ الإنتاج والنقد.

ولا يجب أن نفوّت هنا الإشادة بالناقدِ المسرحيّ يحي محمد سيف الذي تشرّفت بعقد لقاء صحفي معه أثناء إعداد مقالٍ للملحق الثقافيّ الصادر عن "النهار" اللبنانيّة تحت إشراف الشاعر عقل العويط، وقد تخصص سيف في النقدِ المسرحيّ منذ السبعينيات وأصدر عددًا من الكتبِ منها "أعلام الأدب والفن المسرحي في اليمن" و"المسرح في اليمن"، بالإضافة إلى عشراتِ المقالاتِ والدراساتِ النقديّة المسرحيّة، لكنه عانى لسنواتٍ طويلة من التجاهل والإقصاء كما يحدث غالبًا مع المثقفين.

ولم يسمعْ عنه القرّاء شيئًا منذ أن بدأت الحرب الأخيرة في اليمن.

الفنانُ اليمنيّ.. ألفُ عامٍ من العُزلة

إنّ موقعَ اليمن جغرافيًا قد ساهم سلبًا بنصيبِ الأسدِ وزوجته في الواقع الثقافي فيها، لأنّ ذلك يعني آلاف الكيلومترات بين الفنان اليمنيّ والمركزيّة الثقافيّة في العالمِ العربيّ المتمثّلة في مصر ولبنان وما جاورهما من الدول، وقد صاحب هذا البعدَ عن المركزية الثقافية مجاورةُ اليمن لبيئةٍ مُتشدّدة، كانت، على مدى عقود، مرتعًا لأفكار دوغمائيّة شديدة التطرّف هاجمت كل أشكال المعارف الفنيّة، بدءًا من الموسيقى في الأغاني الوطنية، ونهايةً بالتصوير الفوتوغرافي للمواليد في حفلات النفاس.

وبالتالي فقد ساهمت ثُنائية التباعد/التجاور تأثيرًا مهولًا في حرمانِ الفنّان اليمنيّ من فرصِ الاختلاطِ مع أقرانه من ثقافاتٍ أخرى، ومنعَته من التعرّضِ الثقافيّ الكوزموبوليتاني أسوةً بنظيره المصريّ، والسوريّ، واللبنانيّ، والعراقي. الخ، وحدّت من مشاركةِ اليمني نتاجه الفنّي مع الآخرين، واطلاعهم عليه، حتى أنّ خبرَ وصولِ اليمنِ إلى الترشيحاتِ النّهائيةِ لمهرجانِ الـ"أوسكار" عن فئةِ أفضل فيلم وثائقيّ قصير في 2014 مرّ مرورًا باهتًا في الصحافةِ العربيّةِ ووسائل التواصلِ الاجتماعيّ غير اليمنيّة.

ولذلك كانت المشاركاتُ اليمنيّة الثقافيّة خارج حدودِها الواقعةِ أسفلَ جزيرةِ العرب شحيحةٌ وموسميّةٌ، ولذلك أيضًا ظلّ الفنّ اليمنيّ لفتراتٍ طويلةٍ جدًا، حبيسًا خلفَ أخبارِ الاقتتالِ، وأشجارِ القاتِ، وسمعةٍ ضبابيّةٍ عن سبأ وملكاتها.

أميّةُ الكتابةِ والقراءةِ وما جاورها

بلغت نسبةُ الأميّة في اليمن 45% حتى 31 ديسمبر/كانون أوّل 2014 حسب وزارة التخطيط والتعاون الدوليّ، ولكنّها الآن تبلغ ما يقارب الـ 65% من إجمالي السكان، وهي علامةٌ لها رائحةٌ شديدةٌ الإنتان عن واقعِ البلاد، وتتركّز هذه النسبةُ في الريفِ اليمنيّ الذي يُغطي حوالي 70% إلى 75% مَن الأراضي اليمنيّة.

وللريفِ، كما هو معروف، تقاليدُه، وأفكارُه، وأساليبُه في التعاطي مع الأعمالِ الفنيّة، والحكمِ عليها، إذ قد يعني أيّ تجديدٍ، أو خروجٍ خافتٍ عن الخَطّ المرسوم اجتماعيًا، هجومًا على الذاتِ، والهويّة، و"القبْيَلة"، وغيرَها من قائمةِ الاتهاماتِ التي قد تؤدي إلى أذىً حقيقي يصل إلى القتل، مما يُصعّب الأمرُ بدرجةٍ كبيرةٍ على الفنانين، وصانعي الأفلام بالذات.

فالأميّةُ و"القيمُ" الريفيةِ تؤثر على التلقي عند الجمهور، لأنّ هذا يعني أن هناك أسلوبًا معيّنًا في فكّ رموزِ العملِ الفنيّ، وفهمِه، سواء كان عملًا مسرحيًا، أو لوحةً تشكيليةً، أو فيلمًا سينمائيًا، ويعني أيضًا تحجيم خانق لدور النّساء في الأعمال الفنيّة، وهذه نقطة جوهريّة أخرى.

إنّ عمليةَ التلقيّ "لا تحدث بعيدًا عن الذاتِ، والوسطِ، والظرفِ، ونوعِ التوّقع (أفق الانتظار). وهي عناصرُ يتقاطعُ فيها السيكولوجيّ، والاجتماعيّ، والفنيّ" كما قال الناقدُ الأدبيّ المغربيّ د. حبيب مونسي في كتابِه "القراءة والحداثة: مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية".

ومن جهةٍ أخرى فقد كانت ريفيّةُ اليمن وارتفاعُ نسبةِ الأميّة عذرًا غير منطوقٍ لتقديمِ أعمالٍ شديدةِ الرداءةِ دراميًا، وهو عذرٌ أقبح من أعمالِ صاحبِه، إذ لا شيء يعفي الكاتبَ/المخرجَ/المُنتجَ من تقديمِ قصةٍ تحترم عقليةَ المتلقي وإن كان أُميًا.

وفي زاويةٍ حادةٍ للموضوع تأتي مشكلةُ تقييمِ شكلِ الفن وما يجب أن يكونَ عليه في اليمن، وهي معرفةٌ هامةٌ وصعبة التحديد، لأنّها لا تتحقق بالشهاداتِ، ولا يُمكن قياسُها بمعاييرٍ علميّة، ولا بأيّ مسطرةٍ مهما بلغ طولها، وهي ثقافةٌ لا تتأتّى، فقط، بمشاهدةِ الأفلامِ السينمائيةِ "العظيمة" والنادرةِ، كما يعتقد البعض، بل هي عملية طويلةٌ، وذاتيّةٌ، وتراكميةٌ، تتحصّل بالنقاشِ، والانفتاحِ الثقافيّ، والقراءاتِ النقديّة، والاطلاعِ على عدد من المعارف، وتصدر، أولًا وأخيرًا، عن الذوقِ الشخصيّ الذي يلعب مع ما سبقَ سؤالَ الدجاجة والبيضة.

إنّ المشكلةَ ليست فقط في المُتلقي اليمنيّ "العادي"، بل في "النخب" الثقافية والفنيّة أيضًا، ويشملُ ذلك المُخرجين، والمُمثلين، والمُنتجين، والكُتّاب، والمثقفين، ومن لهم اهتمامات نقدية أيضًا.

فمعظم النّخب اليمنية يؤمن بأنّ الكوميديا "جانرا" سينمائيّ درجة عاشرة، بينما يؤمنُ البعضُ الآخر بأنّ الكوميديا تعني شخصياتٍ بأنوفٍ كبيرة، وأسنانٍ مُتفرّقة، وبلاهةٍ في السلوك.

هناك من يؤمن أيضًا أنّ للفنّ رسالة "هادفة" يجب أن يؤدّيها، وأنّ الفن الوحيد هو فن القضايا: قضية فلسطين، التغريب، الثأر وغيرها من هموم "الأمة"، وما عدا ذلك فهو تفاهة ومضيعة للأجيال.

إن التغييرَ الاجتماعيّ، بالطبع، هو أحد أوجه الفنّ الكثيرة، لكنّه ليس وجهَها الأوحد، والغرقُ في هذه الفكرةِ، أضرّ بالنواحي الجماليّةِ وبالقضايا نفسِها في ذاتِ الوقت، وقد أصبحَ دعمُ القضايا وحقوق الإنسان في اليمن نوعًا من الاستسهالِ، ووجبةً جاهزةً ماسخةَ الطعم.

إنّ المواطنَ اليمنيّ يظلّ مواطنًا بروءٍ فنيّة خالصة لكنه يُصبح، بوعي أو بدون وعي، ناشطًا حقوقيًا بمجرد أن يُمسك ريشةً، أو قلمًا، أو كاميرا، وقد لعبت المنظمات الحقوقية دورًا في ترسيخ هذا العامل وإن بحسن نية.

وهناك من هو مهووس بفكرة خرق الـ"تابو" بخفّة مراهق تضغطُ عليه هرموناتُه، فيقدّم عملَه وعينه على الاحتفاءِ الغربيّ، وكأنه يقول للـ"آخر" بأنّني علمانيّ وليس كما تتوقع، فها أنا أشتم الدينَ، وأتحدّث عن الجنسِ والمثليّة، وأشجّعُ العلاقاتِ خارج إطار الزواج، مثلك تمامًا!

بالإضافةِ إلى أنّ جهاتِ التمويلِ الأجنبيّةِ تُرجّح كفةَ القضيّةِ على الفَنّ مادام أنّ الفيلمَ قادمٌ من الشرقِ الأوسط، فتُصبح المعاييرُ الجماليّةُ والفنيّةُ في ذيلِ معاييرِ الاختيارِ، وبما أنّ العملَ الفنيّ عن الختانِ، أو زواجِ الطفلات، أو الإرهابِ، فلا مشكلةَ حينها في الرداءةِ والاستخفافِ.

الجمهورُ وصانعو الأفلام، عقبةٌ في وجهِ الآخر

إنّ كُلّ العوامل التي وردت أعلاه قد تضافرتْ، وتكاملتْ، وكوّنتْ المظهرَ الأساسي لمشكلة الدراما في اليمن، والسينما بشكل خاص، فكما أنّ صانعي الدراما عقبةٌ أمامَ الجمهورِ، باستسهالِهم، وبالسطحيّة الفنية لدى مُعظمهم، فالجمهور اليمني أيضًا عقبةٌ أمامَ صانعي الدراما، فأغلب الجمهور إما أنّه يؤمن فقط بعظمةِ فيلم القضية أو فيلم الواقع، أو أنّه يعتبرُ التجديدَ مساسًا بالهويّة، والشرف القبليّ، و"أصل العروبة"، أو هو يزدري أيّ عملٍ يمنيّ، لأنّه لا يُشبه "فيرتِغو"، أو "المواطن كاين"، أو الأفلام الكوريّة والإيرانيّة، أو لأنّ المسلسل اليمنيّ ليس نسخةً من "لعبة العروش" أو "بريكنغ باد"!

وبالعودةِ إلى فيلمِ "عشرةُ أيّام قبلَ الزفّةِ" فقد أثارَ الفيلمُ نقاشًا كبيرًا في وسائلِ التواصل اليمنيّة سواء عند الجمهور "العادي" أو "النخبة"، وكلا الكلمتيْن بين علامتَيْ تنصيص، وكان ذلك أحد أفضل آثار الفيلم، فقد كشفت النقاشاتُ المطوّلة في مجملِها عن درجةِ الثقافةِ السينمائيّة لدينا كيمنيين، الثقافة التي تُحتّم علينا، في أحد مظاهرها، معرفةَ السياقات السياسيّة، والاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والمعرفيّة، سواء في اليمن أو في الدولِ التي أصدرت "روائع" الأفلام، ومن هذه الناحية فأغلب ما ظهر في النقاشات لا يُبشّر بالكثيرِ.

إنّ الحديثَ عن صناعةٍ سينمائيّةٍ يمنيّةٍ وشيكةٍ أمرٌ يدنو من المستحيل، وهو تصورٌ منفصلٌ عن الواقعِ، وجاهلٌ به أيضًا، لكن بالتأكيد يُمكن الاستبشارُ وعقدُ الآمال على عددٍ

من القدراتِ والمواهبِ السينمائيّة التي نتمنى أن تستطيعَ الموازنةَ بين الفنيّ والتجاريّ، وبين الجمالياتِ والقضايا، وأن تخرجَ من قُمقُم المحليّة اليمنيّة، وتخلعَ عن الفنان عباءةَ الحقوقيّ والمصلحِ الاجتماعيّ، وتنقلَ الفيلمَ السينمائيّ من ضِيقِ العام إلى وَسْعِ الذات.

والأهمّ من ذلك كسرُ الصورةِ النمطيّةِ عن اليمنيين لدى أنفسِهم أولًا، حتى نستطيع جميعًا أنْ نشاهدَ أفلامًا يمنيّةً "حقيقية" بتذاكرٍ، وفِشارٍ ومشروباتٍ غازيّة كما تفعلُ شعوبُ العالم، وأن نفكّ الحلقةَ الأولى من الجنازيرِ، جنازيرَ الحلقاتِ المُفرغةِ للسينما في اليمن.

"لمسة الشر".. حكاية فيلم خرج للعالم في 40 سنة

بقلم: أحمد شوقي
ناقد سينمائي من مصر

عندما يتحدث أي شخص عن أشهر وأهم المخرجين في تاريخ صناعة السينما الأمريكية، لابد وأن يذكر اسم أورسون ويلز ضمن الأسماء المتصدرة للقائمة، كيف لا والرجل تحوّل لأيقونة أمريكية مكتملة الأركان، يرتبط وفيلمه الأشهر "المواطن كين" – 1941 بكل ما هو أمريكي يدعو للفخر إن جاز لنا التعبير.

الصورة الذهنية الدائمة عن ويلز متعدد المواهب والقدرات، أنه كان شخصا مخيفا، تايكون حقيقي كتشارلز فورستر كين بطله التاريخي، يتحكم في أعماله بالكامل ولا يخشى التجريب فيها. لكن الأمر الذي قد لا يعلمه الكثيرون هو أن أورسون ويلز كان يعاني هو الآخر من معاناة المخرج الهوليودي في علاقته بالاستوديوهات، لا سيما مع شخصيته القوية التي تحدثنا عنها، والتي كان من الضروري أن تفرز مشكلات تحولت إحداها إلى واحدة من أشهر حكايات هوليوود، إنها حكاية "لمسة الشر" أو "Touch of Evil" التي سنرويها لكم.

بداية مجهولة

لا أحد يعرف البداية الحقيقية للحكاية، فهناك روايتين متضاربتين حولها، صاحب الأولى هو بطل الفيلم تشارلتون هيستون، نجم الخمسينيات المحبوب وبطل "بين حور" Ben Hur و"كوكب القرود"Planet of the Apes و"الوصايا العشر" The ten Commandments ، والذي يقول أنه تلقى سيناريو "لمسة الشر" في وقت كان أورسون ويلز مرشحا فيه للمشاركة بالتمثيل فقط في الفيلم، ولكن هيستون تحمس بشدة للعمل في فيلم من إخراج ويلز، فاقترح الأمر على ستوديوهات يونيفرسال التي وافقت لضمان وجود نجم الشباك على رأس الأفيش.

الرواية الأخرى - والأقرب للتصديق - هي أن المنتج روبرت زوكسميث أبدى رغبته في إنتاج فيلم من إخراج أورسون ويلز، وعرض عليه مجموعة من السيناريوهات، فطلب المخرج بغروره المعتاد أن يختار زوكسميث أسوأ هذه السيناريوهات كي يحوله بموهبته إلى فيلم عظيم! فوقع اختيار المنتج على سيناريو بعنوان "شارة الشر" أو " Bagde of Evil" مأخوذ عن رواية لويت ماسترسون تحمل نفس الإسم، ليأخذه ويلز ويعيد كتابته ويتحمس لإخراجه بصورة جعلته يتنازل عن أجره كمخرج ومؤلف، ويكتفي بأجره كممثل للشخصية الشريرة في الفيلم (المحقق كوينلان).

حماس ويلز لم يتوقف عند هذا الحد، بل امتد لقيامه باستغلال علاقاته الخاصة في إقناع عدد من النجوم بالظهور كضيوف شرف في الفيلم، فظهر في الفيلم دينيس ويفر وزازا جابور وغيرهما، بجوار ويلز وهيستون بالطبع، ومعهما جانيت لي التي لعبت البطولة النسائية، دور الزوجة الأمريكية لضابط المخدرات المكسيكي الشريف مايك فارجاس (هيستون)، الذي تمكن من كشف الفساد المسيطر على مدينة حدودية أمريكية.



صدمة المخرج الكبير

إدارة يونيفرسال اعترضت بشدة على النسخة المقدمة، وقررت إعادة عمل المونتاج - بل وإعادة تصوير بعض اللقطات كذلك، وهي اللقطات التي ظهرت لاحقا في نسخة الفيلم وقال ويلز أنها قد صُورت دون علمه، بينما ردت يونيفرسال بأنهم طلبوا منه أكثر من مرة أن يعيد تصوير اللقطات، لكنه رفض الطلب وتجاهله مما دفعهم للتصرف. وعندما تم الانتهاء من نسخة تُرضي المنتجين، تم عرضها على المخرج الذي قام بكتابة مذكرة إلى إدوارد مول، مدير الإنتاج في يونيفرسال، تتضمن 58 صفحة كاملة من الملاحظات على النسخة الجديدة، يراها ويلز ضرورية لكي يكون الفيلم جيدا. هذه الرسالة تحولت إلى وثيقة سينمائية تاريخية.

لكن يونيفرسال تجاهلت معظم هذه الملاحظات، وأصدرت نسخة مدتها 93 دقيقة من الفيلم عام 1958. والغريب أن الأمر لم يتوقف على إصدار نسخة لا يوافق عليها المخرج، بل وصل إلى اعتبار فيلم أورسون ويلز فيلما من الدرجة الثانية B Movie، يتم توزيعه للعرض في برنامج واحد قبل فيلم رئيسي هو "الحيوانة الأنثي"، الفيلم المتواضع المستوى الذي سيصبح لاحقا آخر فيلم شاركت فيه النجمة الجميلة هيدي لامار. وهو فيلم من إنتاج زوكسميث أيضا، وإخراج هاري كيلر، نفس المخرج الذي عينته يونيفرسال لتصوير اللقطات المضافة في نسختها من فيلم ويلز!

شكل التوزيع المعيب أثر بالطبع على استقبال الفيلم جماهيريا، فلم يلتفت أحد له ولم ينل النجاح الموازي للنجوم المشاركين فيه، وانتظر عرضه في القاعات الأوروبية حتى ينال أول إشادات نقدية به، وأبرزها ما كتبه عنه الناقد الفرنسي الشاب فرانسوا تروفو، الذي سيصير لاحقا المخرج الشهير وأحد مؤسسي الموجة الجديدة في السينما الفرنسية.

الخطيئة مرة ثانية

تعامل يونيفرسال السيئ مع الفيلم لم يتوقف عند عرضه الأول، بل امتد لما بعده بعقدين، وبالتحديد في منتصف السبعينيات، الفترة التي بدأ فيها الجمهور يعيد النظر في أفلام أورسون ويلز الذي صار علامة من علامات السينما الهوليودية، مما دفع يونيفرسال عام 1976 لإعادة إطلاق الفيلم، بنسخة مدتها 108 دقائق، قالت الإعلانات عنها أنها نسخة "كاملة، غير مقطوعة، ومرممة".

الحقيقة المؤسفة أن النسخة لم تكن مرممة على الإطلاق، ولم تكن نسخة ويلز من الأساس، بل كانت نسخة مشاهدة وسيطة، يلي تاريخها تاريخ مذكرة ويلز ذات الـ58 صفحة، ويسبق تاريخ العرض الأول للفيلم القديم. بل أن عدد المشاهد التي أخرجها هاري كيلر فيها يفوق - للعجب - مشاهده في النسخة القصيرة التي صدرت قبل عقدين، أي أن الاستوديو قرر ارتكاب نفس الخطأ في حق المخرج الكبير وفيلمه مرة ثانية، من أجل الاستفادة من شعبيته المتزايدة.



العودة للحياة

إعادة إطلاق الفيلم لم تكن أمرا سيئا تماما، فقد ساهمت في زيادة شعبيته بين المتابعين، بل وإلقاء الضوء على قيمته التي لم يدركها المنتجون وقتها، ليتم عام 1993 ضم الفيلم

إلى أرشيف الفيلم الأمريكي في الكونجرس، بوصفه "عملا متميزا ثقافيا وتاريخيا وجماليا"، ويقوم معهد الفيلم الأمريكي باختياره ضمن قائمته الرسمية لأفضل مائة فيلم تشويقي خلال مائة عام من السينما الأمريكية.

وبقى التساؤل حول ما إذا كان من الممكن الوصول إلى النسخة التي أراد ويلز أن يقدمها. الأمر ظل مطروحا حتى منتصف التسعينيات، حين قرر المونتير ومصمم الصوت والتر مورش أن يعيد العمل في الفيلم كي يصل إلى نسخة المخرج، وذلك بالتعاون مع بوب أونيل، مدير قسم ترميم الأفلام في ستديو يونيفرسال، وكذاك بيل فارني، نائب رئيس قسم عمليات الصوت في الشركة.

الوصول للنسخة التي قام أورسون ويلز بعمل المونتاج لها كان أمرا مستحيلا، فقد تم العمل على نفس النسخة وتحويلها للفيلم الذي عُرض عام 1958. لذلك فقد قرر مورش الاعتماد في عمله على مذكرة المخرج الشهيرة، ليخلص النسخة من المشاهد المضافة، باستثناء مشاهد تركها، إما لأن نظيرتها التي صورها ويلز قد أعدمت بما سيؤثر في قصة الفيلم إذا ما اكتفى بحذفها، وإما لأن المخرج نفسه لم يعترض عليها عندما شاهدها في مذكرته.

كذلك قام المونتير بتغيير الكثير من تفاصيل القطعات المونتاجية وتصميم الشريط الصوتي وفقا لملاحظات ويلز، وعلى رأس هذه التغييرات إزالة أسماء العاملين بالكامل من على اللقطة الافتتاحية الشهيرة، وتركها بصورتها الأولية التي أراد ويلز أن يعرضها بها على الشاشة. النسخة الجديدة والملتزمة أخيرا برغبات المخرج العظيم، تم عرضها للجمهور عام 1998، ليشاهد الجمهور الفيلم كما أراده مخرجه كاملا بعد 40 عاما من صدوره للمرة الأولى.

والطريف أن مشكلات الفيلم لم تتوقف عند هذا الحد، فقد كان من المقرر أن تُعرض النسخة الجديدة خلال مهرجان كان السينمائي عام 1998، بحضور بطلة الفيلم جانيت لي والقائم بترميمه والتر مورش، ولكن العرض تم إلغاؤه قبل ساعات من موعده، بعد تهديدات من باتريس ويلز ابنة المخرج الراحل بملاحقة المهرجان قانونيا إذا عرض فيلم والدها، وهو أمر قامت به أكثر من مرة كلما سمعت بخبر عرض أحد أفلام والدها دون الرجوع إليها!

وبغض النظر عما فعلته إبنة أورسون ويلز، فإن حكاية "لمسة الشر" تظل واحدة من الحكايات المشوقة في تاريخ الصناعة السينمائية، لا سيما وهي ترتبط بفيلم تتضح قيمته بمرور السنين، وأصبح اليوم واحدا من الأفلام المرجعية التي توضع دائما في قوائم الأفضل في تاريخ السينما، بالرغم من الولادة شديدة التعثر التي جاء من خلالها إلى العالم

هل السينما اختراع رباني؟

بقلم: رامي عبد الرازق
ناقد وكاتب سينمائي من مصر

على الرغم من أنني شخص أرق إلا ان النوم كان يمثل بالنسبة لي دوما تذكرة مجانية لمشاهدة فيلم مختلف كل ليلة، ففي رأيي ان السينما اختراع رباني قديم قدم البشرية الأولى. ورغم أنها لم تظهر إلى الوجود بشكل ملموس سوى منذ مئة عام وقليل إلا ان كل البشر تقريبا منذ فجر الخليقة قد مارسوا فعل المشاهدة السينمائية لمئات وربما آلاف المرات من خلال الأحلام.

عندما كنت صغيرا كنت اسأل نفسي دوما لماذا نحلم؟ لماذا اختار الله لنا تلك الوسيلة الممتعة لقضاء ساعات الليل؟ ألم يكن من الممكن ان نغمض اعيننا في المساء ونفتحها في الصباح دون أن نشعر بمرور الوقت ودون أن نشاهد او نعي شيئا، لماذا قيل على النوم الميتة الصغرى رغم ذلك الدعاء الأثير الذي كانت امي تلقنني اياه دوما (اللهم ان اخذت نفسي فأرحمها وإن ارسلتها فاحفظها) وكنت افهم معنى ان اخذت نفسي أي قبضت روحي ولكن ماذا تعني "إن ارسلتها"؟ ارسلتها إلى أين؟!

ان الأحلام بالنسبة لي هي اكبر وأهم دليل على "وجودية" السينما وارتباطها العضوي والنفسي والذهني بحياة البشر. وهذا التصور بالطبع لم ينضج إلا بمرور الوقت ومدوامة التفكير في هذا العالم الغريب. ولهذا فإن ما قدمه الأخوان لوميير إلى الدنيا من قدرة على تجسيد هذه الاحلام وإخراجها من شاشة الذهن إلى شاشة العرض هو نقطة تحول في تاريخ البشرية كلها لا يجب ولا يمكن أن ننساها ابدا. السينما ان نشاهد حلما بشكل جماعي.

اذكر انني شاهدت يوما فيلما تسجيليا عن فيلليني في التليفزيون المصري! وهو امر غريب جدا ان تشاهد فيلما عن فيلليني في التليفزيون ولكن كان هذا منذ سنوات طويلة. لم اكن اعلم من هو فيلليني ولكن ابي قال لي انه مخرج ايطالي شهير وكان الفيلم يحتوي على لقاءات مع مارشيللو ماستورياني وصوفيا لورين وقالت لي امي وقتها انهم من اشهر واهم الممثلين الأيطالين وانها شاهدت لهم افلاما كثيرة.

كان الفيلم مملا بالنسبة لطفل صغير ولكن شيئا ما استوقفني في حديث فيلليني عن المادة البصرية والحكائية التي كانت تمده بالصور والحكايات عبر الاحلام. أذكر مشهدا من الفيلم تتحسس فيه يد كفيفة حائطا خشنا بينما صوت فيلليني يتحدث عن علاقته بروما.

بعد ذلك بسنوات عندما بدأت في محاولة كتابة بعض السيناريوهات طلب مني المخرج اكرم فريد أن اكتب له سيناريو فيلم قصير عن فكرة ملخصها ان شابا وفتاة يجلسان متجاورين في احد الحدائق العامة ويتحدثان لفترة طويلة وتبدأ بينهما ملامح اعجاب او تعلق عاطفي ولكن في النهاية نكتشف ان كلاهما كفيف.

كان التحدي الدرامي هو المحافظة على تلك المفاجأة طوال الوقت سواء على مستوى الشخصيات أو على مستوى التلقي. وجلست لساعات افكر في كيفية الخروج من مأزق الحديث عن شئ ما دون ان تبوح شخصية لأخرى أو للمشاهد بطبيعة عاهتها البصرية ووجدتني اتوقف امام الذكرى الباهتة التي تركها فلليني في رأسي حيث تحدث عن الاحلام واستعدت تلك اللقطة الغامضة عن اليد الكفيفة التي تتحسس حائط خشن وبشكل تلقائي قمت بربطها مع الحقيقة العلمية التي تقول أن الشئ الوحيد الذي يشاهده فاقدي البصر هو "الأحلام" (انها السينما الربانية الخاصة والخالصة) وبالتالي فإن حديث شخصيات الفيلم عن الأحلام وهي شئ بصري جدا لا يمكن بأي حال أن يجعل الشك يتسرب إلى نفوسهم او نفوس المشاهدين حتى اللقطة الأخيرة!

وكتبت السيناريو منطلقا من تلك الفكرة وأسميته الغروب وهي اشارة بصرية اخرى لها علاقة مباشرة بالنور واللون والظل وتمثل التوقيت القصير الذي تستغرقه عملية التعارف والمقاربة بين الشخصيات وكأنها لحظة حلم اخرى يمكن أن يعثر فيها كل منهم على توءم روحه لكنه يخسره بسبب خوفه الداخلي من عاهته.

حقق السيناريو الاثر النفسي والوجداني المطلوب منه على مدار سنوات من قراءته رغم تأجيل تنفيذه عدة مرات إلى أن استأذنت اكرم في اعطائه لمخرجه شابة تدعي سارة شلباية ليكون مشروع تخرجها من الاكاديمية الدولية لعلوم الأعلام حيث كانت في الدفعة الأولى من خريجي قسم السينما بالاكاديمية وقامت بتصوير الفيلم بكاميرا 35 مم. وأذكر أن دور الشاب الكفيف تم اسناده للممثل اشرف مصيلحي ولكنني لا اذكر الممثلة التي قامت بدور الفتاة الكفيفة. وقد حصلت سارة على تقدير امتياز عن هذا المشروع الذي لم اشاهده حتى الأن.

وبعد سنوات اخرى تصادف أنني كنت في لجنة تحكيم الدورة السادسة عشرة لمهرجان الإعلام العربي، والتقيت بالدكتورة نجوى محروس العميدة السابقة للمعهد العالي للسينما، وبينما كنا نتبادل المعلومات للتعارف تحدثتُ بشكل عابر عن هذا السيناريو فوجدتها تذكره بالتفصيل وتشيد به وتعتبره واحدا من اجمل المشروعات التي اشرفت على تنفيذها أثناء انتدابها للأشراف على مشاريع التخرج في الاكاديمية الدولية ساعتها شعرت بحنين شديد للذكريات الأولى عن السينما والاحلام والتي تطمسها تدريجيا الوقائع الجامدة والميتة للحياة اليومية.

يقول هتشكوك: إن السينما هي الحياة إذا اقتطعت منها اللحظات المملة.

واظننا يمكن ان نكمل العبارة بقولنا "اذا اقتطعت منها اللحظات المملة واضيفت اليها الأحلام"!

الفيلم الاول

(في حياة كلمنا وهم كبير اسمه الفيلم الأول.. لا تصدق هذا الوهم ففيلمك الاول هو فيلمك الأخير).

هكذا كنت اتندر دائما مستلهما روح الجملة الشهيرة التي كتبها احسان عبد القدوس في مقدمة قصة الوسادة الخالية. ولم اكن اقصد بهذه السخرية الفيلم الأول في الكتابة ولكن الفيلم الاول في المشاهدة.

فرغم انني اذكر عشرات الأفلام التي شاهدتها وانا في سن صغيرة إلا انني لا اذكر الفيلم الاول الذي شاهدته لأول مرة في دار العرض او السينما كما نقول! وبعد سنوات من الاستغراق في المشاهدة والذهاب إليها الآف المرات أجد أن العبارة الساخرة التي كنت اصوغها بلا مبالاة تتبلور تدريجيا في داخلي متخذة منحى فلسفيا شيقا. فالفيلم حالة خاصة جدا وكيان قائم بذاته هو حلم وحقيقة، خيال وواقع، رؤيا وفكرة وحالة مختلفة وبالتالي كل فيلم جيد نشاهده هو في الحقيقة فيلمنا الاول فلا يوجد فيلم يشبه فيلما، كما (لا توجد قصة تشبه قصةولا فكرة تشبه فكرة ولا لحظة تشبه لحظة ولا حبة رمل تشبه حبة رمل) والجملة التي بين الأقواس مقتبسة من حوار فيلم حتى نلتقى للكاتب الرائع يوسف عز الدين عيسى على لسان عماد حمدي لفاتن حمامة.

انت لا تستحم في نفس النهر مرتين ولا تشاهد نفس الفيلم نوبتين. ففي كل مرة هناك شيئ ما جديد يحدث في داخلك او في داخله.

اذكر ان والدي رغم وجود الفيديو لدينا منذ سنوات مبكرة إلا أن الذهاب إلى السينما شهريا كان مسألة محببة ومفروغ منها بالنسبة لهما. وكان ابي رحمه الله يتطوع دائما بالحديث عن تاريخ دور العرض التي يصطحبنا إليها تماما كما ذكرت من قبل تطوعه بالحديث عن خلفيات الأفلام واسماء الممثلين وتاريخهم.



في هذه السن المبكرة ورد على سمعي اسماء سينما ريالتو وكولومبيا واولمبيا وسينما سهير و"سيما مصر" ولست اذكر لماذا كان يصر على حذف النون بالذات عندما يقرن كلمة سينما بمصر والحفاظ عليها في اسماء باقي السينمات. وبالطبع سينما مترو وريفولي وراديو. كان ابي عندما يشاهد فيلما في التليفزيون يقول لي لقد شاهدت هذا الفيلم سنة كذا في سينما كذا وكانت التذكرة وقتها بكذا او ينظر إلى امي ويقول لها (فاكرة لما شفنا الفيلم ده سنة كذا في اول عرض له ايام ما كنا مخطوبين ؟).

كانت السينما جزءا مهما واساسيا من حديث الأسرة اليومي رغم أن والدي لم يكونا من ممارسيها ولكن فقط من محبيها والشغوفين بها. والغريب أنني الأن عندما اشاهد أيا من الأفلام "عبر الدش" التي سبق وأن شاهدتها في السينما اجدني اقول لمن حولي ايا كان: لقد شاهدت هذا الفيلم في السينما سنة كذا تماما كما كان ابي رحمه الله يفعل، فهل التباهي بمشاهده الأفلام مسألة جينية أم هي سلوك اجتماعي متوارث لدى محبي هذا الفن وإن كنت اضيف الأن على تلك الجملة الخالدة بحكم عملي (اني شاهدت هذا الفيلم في السينما وكتبت عنه كمان سنة ما عُرض).

كنا نسكن وقتها في شارع احمد سعيد بالعباسية ونمر يوميا بالسيارة امام سينما سهير و"سيما" مصر في شارع الجيش وكانت تلك السينمات قد صارت او لعلها كانت دائما من سينمات الدرجة الثالثة ولم يكن ابي يصطحبنا لها بالطبع ولكنه كان دائم الحديث عنها كجزء اساسي من ذكرياته وعلاقته بالسينما في سنواته الاولى.

اما السينما المفضلة لدى الأسرة فكانت سينما مترو وتليها سينما حديقة النصر الصيفي التي كانت تعرض ثلاثة افلام في برنامج واحد والتي تربى بداخلها أجيال من السينمائين اسعد حين اتخيل أنني قد أكون جلست في مقعد سبق لاي منهم الجلوس فيه وان لم تكن سينما حديقة النصر تحتوي على مقاعد ولكن دكك خشبية طويلة جدا ومدرجة بشكل نصف دائري.

تراودني من ذكريات الشغف الأول بالمشاهدة تلك الشرفة التي كانت تطل من احد البيوت القديمة على شاشة السينما وكانت اسرتي تتحدث عن ان ساكني تلك الشقة ومستخدمي الشرفة لديهم خاصية مميزة جدا وهي المشاهدة اليومية للأفلام مجانا وكانت امي تعترض دوما على ذلك بأنه من الممل جدا ان تظل تشاهد نفس الأفلام كل يوم طوال فترة عرض البروجرام الأسبوعي او الشهري للسينما. وأذكر ان في احد افلام محمد خان لعله "احلام هند وكامليا" او ربما فيلم اخر قام بتجسيد هذا الهاجس ام تراه كان فيلم "حلق حوش" بطولة هنيدي وليلى علوى وعلاء ولي الدين عندما كانوا يسكنون في سطح احد البيوت امام السينما ويتأثرون بمشاهدة الأفلام. كنت اتصور نفسي اسكن في تلك الشرفة القديمة واشاهد الأفلام ليل نهار على الشاشة القماشية الكبيرة وبعد ذلك بسنوات شاهدت ما فعله عامل السينما الفريدو في فيلم "سينما باراديزو" لتورناتورى عندما حرك عدسة آلة العرض وجعلها تعرض للجمهور في الشارع على جدران احد البيوت. يا إلهي ان السينما لم تترك هاجسا وإلا واقتنصته من فضاء الذهن واعادة تخليقه على الشاشة!

كان ابي وامي يحرصان على ان يعيدا احياء ذكرياتهما الأسرية عن السينما من خلال دخولنا المتكرر لسينما حديقة النصر حيث كنا نذهب في صحبة اسرة تعادلنا عددا من

جيراننا في العمارة ويقوم الوالدان (والدي ووالدا جيراني) بشراء كمية من السميط والبيض المسلوق والدقة من أحد الباعة خارج السينما ونجلس في الداخل لنأكل ونحن نشاهد أحد الأفلام الهندية التي كانت جزءا اساسيا من اي بروجرام في السينمات متعددة الأفلام.

وكان الجيل الاول (والدي ووالدي جيراني) يتحدثون عن ذكرياتهم مع المشاهدة السينمائية وأكل السميط والدقة وهم صغار وقد تذكرت جزءا مهما جدا من تلك الأحاديث وانا اقرأ كتاب الناقد امير العمري "شخصيات وافلام من عصر السينما" وخاصة الفصول الأولى التي كنت اشعر أن ابي هو من يرويها.

اما سينما مترو فأتصور أنها أول دار عرض أدخلها في حياتي الواعية على الأقل وكان ابي يحكي لنا دوما عن نادرة لا يفتأ ولا يمل من تكرارها كلما ذهبنا إليها وهي أنها كانت تحتوي في الأربعينيات أو الخمسينيات لا اذكر على اقوى جهاز تكييف "مركزي" في دار عرض، وأن الناس كانت تدخل إلى سينما مترو "زمان" قبل انتشار المكيفات المنزلية لتروح عن نفسها في الصيف وفي الظهيرة وتأخد "تعسيلة" او "تقيل شوية" وان احد الشخصيات المرموقة سياسيا في وقت ما قديما كان عندما يبحثون عنه ولا يجدونه في مكتبه يذهبون ليجدوه نائما في احد مقاعد سينما مترو في التكييف.



من فيلم "غزل البنات"

ولست ادري الان هل كانت تلك النوادر حقيقية أم ترسبات خيالية من تلك الصورة النمطية الكلاسيكية التي شاهدناها كثيرا عن المشاهد النائم الذي يغط في تعسيلة رائعة داخل احد دور العرض اثناء الفيلم وبجانبه البطل يشكو من شخيره او يستغل نومه لتقبيل حبيبته في الظلام!

خايفه على رامي من هياتم

كما راكمت السينما والأفلام في رأسي عشرات الخيالات المرعبة طوال سنوات طفولتي الاولى كان لها الفضل ايضا في الكثير من اكتشافات سنوات البلوغ وحركة المشاعر وعناصر الشهوة البكر اللذيذة والغامضة.

لم اكن قد بلغت بعد بداية سنوات المراهقة المبكرة او حتى البلوغ البيولوجي عندما بدأت اتنبه إلى حرص امي المستمر على تجنب مشاهدة بعض المشاهد او افلام بعينها. واذكر ان اول تعليق ينبهني لاهمية أو خطورة هذه المشاهد من وجهة نظر امي وبالتالي يثير فضولي إلى اقصاه عندما كنا نشاهد فيلما في السينما في صحبة مجموعة من اصدقاء الأسرة. وعندما خرجنا سمعت امي تقول لصديقتها (انا كنت خايفة على رامي من هياتم) وهياتم هي الراقصة الشهيرة التي تحولت إلى ممثلة اغراء معروفة بكميات اللحم الابيض خلال افلام الثمانينيات وجزء من التسعينيات.

ظل التعليق يدور في رأسي ليلة كاملة. لماذا كانت امي تخشي على من هياتم؟ الغريب انني لا اذكر اسم الفيلم ولا اذكر هياتم في هذا الفيلم على الأطلاق بل اتصور ان هذا الفيلم كان فيلم "احترس من الخط" بطولة عادل امام واخراج سمير سيف وكان احد اشهر الأفلام الكوميدية التي حققت نجاحا كبيرا في الثمانينيات، وكانت هناك ممثلة ربما تشبه هياتم تقدم مشهد اغراء يتلخص في انها تنزل من السيارة فتركز الكاميرا في لقطة قريبة على ركبتها وسمانة رجلها وتذهب للتحدث بدلال مع احد شخصيات الفيلم وفي المشهد التالي ترتدي هذه المراة " الهياتمية" المجهولة ملابس داخلية سوداء تكشف عن ثنيات من لحمها وهي ترقص لهذه الرجل الذي التقته في المشهد السابق لتحصل منه في النهاية على اوراق او معلومات تدين سمير صبري الذي كان الخصم الدرامي لعادل امام في الفيلم.

لو ان امي كانت تظن ان هذه الممثلة هي هياتم فأظن انه كان لديها الكثير من الحق في التخوف من هذه الهياتم علي" كطفل" يتشكل وعيه تدريجيا من خلال مشاهداته او كما كنت احب ان اتندر عندما كبرت قليلا وصرت ادرك مغزى هذا الخوف انها – اي امي- كان يجب أن تخاف على هذه الهياتم مني.

في الحقيقة اتصور ان هذا المشهد لو اضفنا له مشهد الفتاة القربان في فيلم "الوصايا العشر" يمكن ان يعتبر بداية علاقتي بالجانب الحسي في السينما.

صحيح ان هذا الجانب لم يكن مؤثرا في علاقتي بالافلام خصوصا في سنوات المراهقة ولكن هذا لا يمنع ان ذلك الجانب من الأفلام شغلني كثيرا في عشرات المشاهدات خصوصا مع حالة الرقابة المنزلية التي كانت امي تمارسها علينا في البيت.


من فيلم "المذنبون"

كانت أشهر حوادثي للتخلص من اسر هذه الرقابة والانفتاح على هذا العالم المحرم هو محاولتي العثور على نسخة فيلم "المذنبون" الأصلية التي كنا نمتلكها على شريط فيديو.

لم يكن ابي وامي من هواة تجميع الأفلام ولكن كانت هناك بعض الشرائط التي كانوا يحصلون منها على نسخ كهدية او تقوم أمي بتسجيلها من التليفزيون لإعادة مشاهدتها مرة أخرى، وكان اشهر الافلام الموجودة لدينا هي نسخة فيلم الازمة الرقابية "المذنبون" بطولة حسين فهمي وسهير رمزي وإخراج سعيد مرزوق ونسخة فيلم "غريب في بيتي" بطولة نور الشريف وسعاد حسني وهياتم (هياتم مرة أخرى) وإخراج سمير سيف ويبدو أن وجود هياتم في هذا الفيلم كان – ولا يزال – مصدر قلق لأمي على اعصابي ومشاعري الذكورية رغم أنني اعترفت لها بأن هذه الممثلة او الراقصة لم ولن تمثل اي جزء من تخيلاتي الحسية عن السينما او النساء.

اما الأفلام التي كنا نقوم بتسجيلها من التليفزيون فاذكر منها فيلمين الاول هو "لص بغداد" وهو فيلم خيالي كلاسيكي شديد السحر والطرافة يستلهم قصص الف ليلة وليلة عن البساط الطائر والمصباح السحري ولا اذكر الان مخرجه والثاني هو الفيلم الأستعراضي "زانادو" المأخوذ عن القصيدة الشهيرة (في زنادوا قرر قوبلاي خان بناء قبة للذة) والذي يقال انه اخر افلام الممثل والراقص جين كيلي امام المطربة اوليفيا نيوتن جون وهو الفيلم الذي قامت امي بتسجيله على نسخة "غريب في بيتي" الأصلية للتخلص من هياتم إلى الابد.

واثناء بحثي المشبوب في فترة الإجازة الصيفية للعثور على فيلم "المذنبون" ايقنت حجم التخوف الذي كان يرواد امي في تلك الفترة من حياتي حيث وجدت النسخة ملفوفة بقطعة قماش معقودة باحكام ومدفونة اسفل ملابسها القديمة في قاع الدولاب الكبير.

فيما بعد سوف اتعرف على المعلومة التي تقول أن جزءا كبيرا من الوجدان الجنسي لدى الأطفال يتشكل في فترات مبكرة جدا ربما ما بين سني الثالثة والخامسة وان مشاهدات

الاطفال لممارسات معينة او مشاهد جنسية عابرة تترسب في لاوعيهم ويمكن ان تؤدي لبعض العقد النفس/ جنسية التي يعانون منها كمراهقين أو ناضجين فيما بعد.

لست اذكر كم كان عمري وقتها ولكني كنت على وشك البلوغ البيولوجي وبالتالي كان تأثير مشاهدة سهير رمزي وهي تتلوى بشبق في احضان كمال الشناوي ونصف صدرها العاري يطل من قميص النوم الذي ترتديه لا شك تأثير سئ وسلبي جدا فهذا النوع من الأفلام تصنيفه العمري للناضجين او للكبار فقط ومشاهدته دون السن المناسبة مؤذي شعوريا وفكريا بالفعل.

هكذا ساهمت السينما في اكتشافي لهذا العالم الغامض بكل حسيته وافكاره ومشاعره الغريبة والحارقة، اكتشاف غير مباشر لكنه صادم خصوصا مع تفتح الفضول الهرموني في تلك الفترة والذي يدفع الأنسان للتساؤل ومحاولة البحث والعثور على الحقيقة من وراء كلما يستجد عليه ليهدأ.



واذكر ان المرة الاولى التي شاهدت فيها فيلم "ابن النيل" ليوسف شاهين وفي المشهد الذي من المفترض ان شكري سرحان يختلي فيه بفاتن حمامة ليقعا في الخطيئة تصورت ان السبب في حمل الفتاة الريفية الصغيرة هو"قبلة" من الفلاح المعجباني بطاقيته التي تسقط على نصف رأسه الخلفي ونظرته الذكورية الخارقة. وقد سألت أمي في هذا الوقت عما حدث لكي تحمل الفتاة ولكنني لا اذكر بما جاوبتني وان ظلت فكرة "القبلة التي تحمل طفلا " هي المسيطرة علي.

فيما بعد سوف اضحك كثيرا عندما اشاهد مشهدا من فيلم "حب البنات" من تأليف تامر حبيب واخراج خالد الحجر تتحدث فيه احدي الفتيات عن تصورها وهي صغيرة أن الرجل بمجرد أن يقبل المراة "تحمل على طول"ويعاودني الشعور أن الأفلام لم تترك حتى الخواطر الأولية الساذجة دون ان ترصدها وتقتنصها في مشهد او جملة حوار.

أنطولوجيا السينما والنقد عند أندريه بازان

بقلم: د. محمد نور الدين أفاية
كاتب وأستاذ فلسفة من المغرب

يمثل أندريه بازان"André Bazin لحظة فكرية ونظرية بارزة في مسار العلاقة بين الفلسفة والسينما، ولا سيما في بُعدها النقدي. ونجد من يعتبر أنه إذا كان موريس ميرلو بونتي ترك إرثًا نظريًا فقط، فإن ما أسَّس لـه أندريه بازان تداخل فيه النظري والتطبيقي، ليس من زاوية اعتباره مارس النقد على الأفلام مستلهمًا بعض النظريات الفلسفية فحسب، وإنما لأنه مارس تأثيرًا أكيدًا على نشأة وتطور ما سمي بـ "الموجة الجديدة" الفرنسية. وبفضل حضوره الفكري الكبير من خلال كتاباته، وتأسيسه لمجلة "كراسات السينما Cahiers du cinéma"، وباقتراحه لمنهج نقدي جديد في معالجة الظاهرة السينمائية أثر على بعض الفلاسفة الكبار، الذين سنعرض لهم فيما بعد، وعلى رأسهم جيل دولوز وستانلي كافيل، إلى ألان باديو.



أندريه بازان

ولربما لهذا السبب كتب جان ناربوني- وكان من منشطي "كراسات السينما" في السبعينات والثمانينات- أن "كل ما يُكتب من جديد ومُهم حول السينما في فرنسا منذ وفاة أندري بازان قد استلهم فكره بدون منازع"[1]. وذلك لأن مجموع نصوصه، كما يلاحظ

دومينيك شاتو تشكل ‘‘عملا نقديا للسينما يبرز إرادة ثابثة في تجاوز التعليق البسيط على الأفلام، ويُعبر عن حكم للذوق في تطوراته النظرية التي كونت في نهاية الأمر، متنًا منسجمًا للأفكار’’[2].

لقد تأثر أندريه بازان، بشكل كبير، بمرجعين فلسفيين أساسيين: البرغسونية والفينومنيولوجيا. وعلى الرغم من اختلاف هذين الاتجاهين من حيث المنطلقات الفلسفية ونمط السؤال والمنهج والمقاصد، فإنهما يتفقان على أمرين اثنين: التبرم من ‘‘الوضعية العلموية’’ التي سادت بشكل كبير في بداية القرن العشرين، ومن بعض التيارات العقلانية التي تحدد الوعي في اعتباره وساطة للعقل يوحد مختلف الإدراكات المتنوعة والمتشابكة التي يستقبلها الجسد؛ والقضية الثانية تتعلق بالإدراك: إدراك الواقع والصورة وعلاقتهما بالظاهرة السينمائية. انشغل برغسون بالسينماتوغراف واستحضره أكثر من مرة في بناء تصوره للحركة؛ أما الفينومينولوجيون، وعلى رأسهم موريس ميرلو بونتي، فقد جعلوا من مسألة الإدراك قضيتهم الفلسفية المركزية، ومن الصورة عموما والسينمائية والتشكيلية خصوصا، اهتمامًا دائمًا.

ما ينطبق على الإدراك في التقاطه لأشياء العالم ودور العقل في تنظيم معطياتها ينسحب على تقنية المونتاج في السينما، وهي عملية ذهنية وفكرية تنظم المادة المتنوعة والمتفرقة التي تلتقطها الكاميرا. وتلاحظ جويل ماغني أن ‘‘الحذر الغريزي لبازان من المونتاج يعود بشكل كبير إلى تصوراته الفلسفية البرغسونية والفينومنولوجية’’[3]. ذلك أن فعل التصوير الفيلمي، عنده، لا يتمثل في تفكيك الواقع إلى جملة من العناصر المتميزة، ومن العلامات المجردة، لأن اللقطة السينمائية تُظهر بقدر ما تترك للمتلقي حرية افتراض ما لا يظهر من خلال الآثار التي تترك في قعرها.

ولذلك فإن سؤال: ‘‘ما هي السينما؟’’ الذي طرحه أندريه بازان وعناصر الجواب التي قدمها تقربه من الفلسفة بشكل صريح، لأنه يمنح أهمية كبرى للبعد الأنطولوجي للسينما أكثر مما يستحضر البناء المنطقي الذي يمكن أن يستند إليه، أو حتى المسار الكرونولوجي للعمل السينمائي.

وقد أنتج بازان مجموعة نصوص نقدية أرادها مساهمة في وضع ‘‘أسس أونطولوجية للفن السينمائي’’. ولكن بمنح لفظة ‘‘أونطولوجيا’’ معنى قريبا من الواقع بحكم أنه يعتبر بأن ‘‘السينما هي فن الواقع’’؛ فالكائن المقصود عنده هو الواقع. كينونة الواقع باعتباره واقعا أي منظورًا إليه في استقلال عن أي تحديد خارجي، بمعنى أن الواقع هو ما منه تستمد السينما وجودها، ويمنحها كثافة. ومن ثم تغدو السينما هي ذلك الفن الذي ‘‘يتمثل الواقع’’. ولأن السينما فن يتطور بحكم أن بازان واكب بدايات السينما الناطقة وانشغل بفنون بصرية أخرى مثل الفوتوغرافيا، فإنه وضع مصطلحا آخر يختزن دلالة الأونطولوجيا ومتطلبات التطور وهو مصطلح ‘‘الأنطو- توليدي’’ onto-génétique **أو ‘‘الأنطو- تكوين’’** ‘‘Onto-genèse’’**. ويقصد بذلك، كما يقول دومينيك شاتو، ‘‘تكوّن ونشأة الصورة نفسها وتطورها التقني الذي يُحقق خارج تبدلات وحوادث المسار نزوعها الانطولوجي- الواقعي’’[4]. ذلك أن سؤال الماهية – يتعلق الأمر هنا بماهية السينما- هو سؤال جوهراني. وأندري بازان لا يخفي بل ويعلن بوضوح**

التأثيرات الوجودية على نصوصه، والتداخل البارز لأفكار فلسفية، بل وحتى دينية في كتاباته. فهو يقتبس، على سبيل المثال، فكرة الديمومة من برغسون، ومفهوم الإدراك الشامل من ميرلو بونتي، لإبراز الأهمية الخاصة التي يوليها للقطة- المتوالية plan-séquence، ولعمق المجال ليس باعتبارهما صيغًا تقنية معروفة ومتداولة، وإنما لأنهما تشكلان أساليب وتعابير تتناغم وتنسجم مع "كينونة السينما".



قارن بازان كثيرا بين الفوتوغرافيا والسينما

وفي سياق مقارنته أو مقابلته بين الفن الفوتوغرافي والسينما يرى أندريه بازان أن ماهية الفوتوغرافيا تتجلى في "موضوعيتها الجوهرية". وتتمثل ماهية السينما في كونها "اكتمال الموضوعية الفوتوغرافية في الزمن" أو هي "مومياء التغيير"[5]. غير أن هذه الماهية ليست معطاة مسبقا، كما يلاحظ شاتو ولا تفرض ذاتها من ذاتها، لأنها ليست سوى "مثال مرتبط بسيكولوجية الإنسانية يدفع الحلم الإنساني البدئي إلى إعادة تكوين العالم على صورته. ومن أجل تحقيق هذا المثال يحتاج إلى التقدم التقني، والبحث البشري لنحت أدوات تحل محل الإنسان بالتدريج"[6].

السينما عند بازان فوتوغرافيا. الواقع سابق والفوتوغرافيا تكشف عنه. ذلك أن المخزونات الجمالية للفوتوغرافيا تكمن في الكشف عن الواقع، أي أن السينما، كما سبقت الإشارة، هي "كشف الموضوعية الفوتوغرافية في الزمن"، ولا يمكن التشويش على ماهيتها إلا بطريقتين: بتشويه الواقع بواسطة التلاعب بالزمن اعتمادا على تقنيات

المونتاج باعتبار التمثل représentation عاملا يضاف إلى الواقع، بل يستبعد الصورة السينمائية التي تتحدد مسبقا بهذه الإضافات؛ ولذلك فإن الواقعية الحقيقية، أي الواقعية الأونطولوجية، لا يمكن أن ترتهن لجمالية بوصفها إرادة للتمثل. لا يمكن لهذه الواقعية أن تستوطن مظهر التمثل لأنه "نمط وجودها هو الظهور، ما يجب أن يظهر وما وراء مظهرها، هو الواقع. ويختزل التمثل في درجة الصفر، إذ لم يبق من هذا الواقع سوى حضوره أو بالأحرى حضوره البسيط والخالص"[7]. فما هو أونطولوجي عند بازان يتحدد بوصفه حضوراً للواقع، أو بالأحرى حضوراً واقعيًا.

وعلى الرغم من استلهام بازان لمفردات القاموس الفلسفي واستناده إلى برغسون بخصوص مفهوم الديمومة والى ميرلو بونتي فيما يتعلق بالإدراك وفهمه للقوى الكامنة في الصورة، فإن ما قدمه بازان، في الحقيقة، وكما يلاحظ أغلب دارسيه هو عمل "فلسفي" للظاهرة السينمائية أكثر مما قدم نظرية أو ادعى تقديمها، لقد اقترح عناصر للتأمل كانت في حاجة إلى تعميق. وهو ما سيحصل فيما بعد مع فلاسفة معتمدين وعلى رأسهم ستانلي كافيل وجيل دولوز. ومعلوم أن النزعة الأونطولوجية لها تاريخ في الفلسفة سواء عند أرسطو الذي نظر إليها باعتبارها لا تستهدف سوى تحديد الملامح المشتركة لكل أشكال الواقع، بواسطة "تعميمات خطابية"، أو بالتسليم بوجود ماهيات تتجاوز المظاهر كما اعتبرها "لايبنتز" بحيث دعا إلى إنتاج تعريف واقعي للكائن.

غير أننا نعثر على هذا الانشغال الفلسفي لدى أندريه بازان في تأمله للصورة الفوتوغرافية، ذلك أنه يمكن "للصورة أن تكون مهتزة، مشوهة، منزوعة الألوان، بدون قيمة وثائقية، ولكنها تصدر من حيث نشأتها عن أونطولوجيا النموذج. إنها نموذج"[8]، أي أنها تشكل امتدادا للواقع المسجل من خلال الآلة الفوتوغرافية وتأكيداً لالتقاط الموضوع في وجوده الحدثي الظاهري. أما في حالة السينما فإن ما تستحضره الصورة لعين المتفرج وحواسه ووعيه ليس استمرارية لماهية معينة وإنما تستحضر وجود ظاهرة واقعية كما يتم تسجيلها بواسطة الكاميرا. فماهية الصورة تتمثل في ظاهريتها.

يتعين على الفيلم أن يكشف الواقع لا أن يتمثله. وهنا يتجلى تأثير الوجودية على أندريه بازان؛ وهي أقرب إلى الوجودية المسيحية لغابريال مارسيل منها إلى وجودية "جان بول سارتر". فالنزعة "الأنطولوجية الفينومينولوجية لبازان متأثرة بشكل كبير بالقاموس الديني، ابتداء من الحضور الواقعي ولما ينعته بـ "كشف الواقع"[9]. ذلك أن كشف الواقع لا يمكن اختزاله في إعادة إنتاج مادية بسيطة لأنه "إذا كانت الآلة السينمائية تسمح بموضوعية فينومينولوجية شبه مطلقة، فإن غاية السينما ليست موضوعانية objectiviste في ذاتها"[10].



ميرلو بونتي

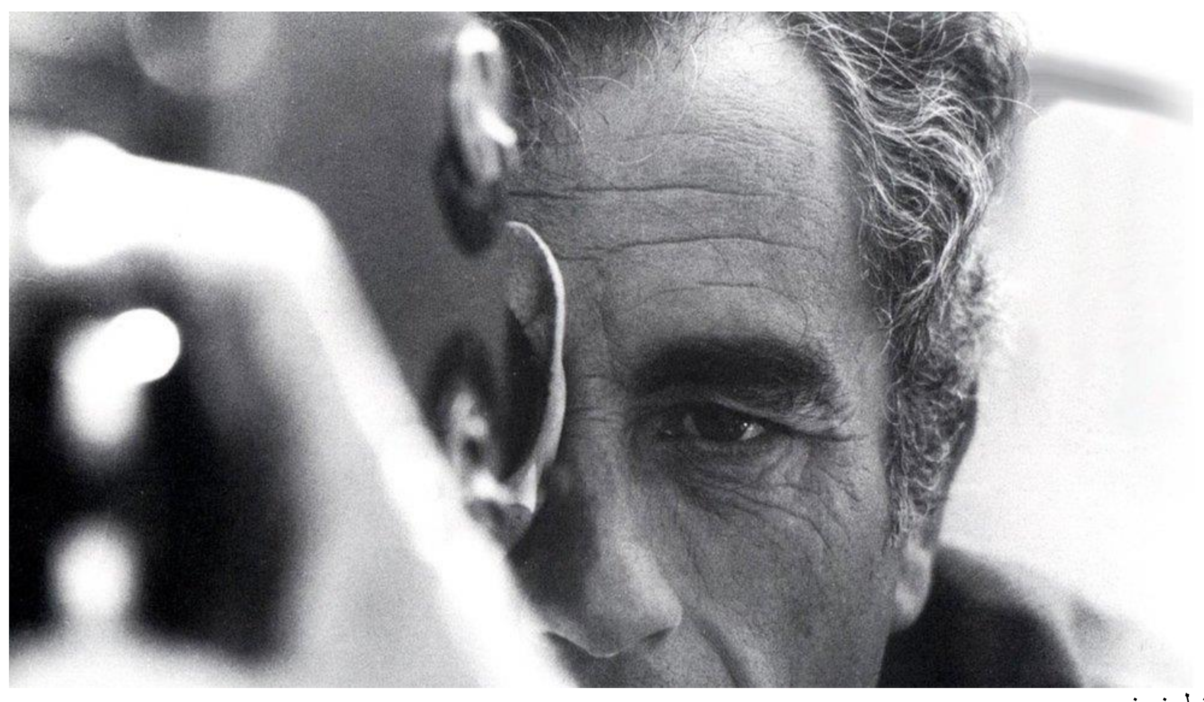
وهكذا فإن الواقعية الأونطولوجية عند بازان هي هدف أكثر مما هي واقعة، سواء تعلق الأمر بالسينمائيين الذين يؤمنون بالصورة بتحريف الواقع أو أولئك الذين يؤمنون بالواقع ويعملون على كشفه بما يتجاوز صورته. ولهذا يرى بازان أن السينمائيين يستعملون الصورة "ليس بما تضيفه للواقع وإنما بما تكشف عنه"[11].

السينما فن الكشف. وبدل البحث عن الواقع في حقيقته، فإن العُدة السينمائية، بالخصوص بعد اكتشاف الصوت، انتقلت من الصورة -التمثل إلى الصورة- الحضور التى تسعف على التقاط الواقع في ديمومته وفي شموليته. فالمخرج السينمائي، في النهاية، يبحث في نظر بازان عن الكشف عن الواقع بدل تحريفه أو تشويهه.

ليس من المفيد بالنسبة للسينمائي أثناء عمله أن يعرف بأن السينما تعتمد على إعادة إنتاج ميكانيكية للواقع، فهو يعيش ذلك كل لحظة وفي كل لقطة؛ لكن فعل التصوير في ذاته يفترض تدخل الذات في الموضوع، ويتحول المخرج بالإضافة إلى الفاعلين الآخرين في عملية التصوير السينمائي، إلى ذاتية تنظم التقاط الصور. تنتقي شذرات الواقع التي تختار أو تقتطع منه تلك التي تريد، ولكن بازان مع ذلك يعاند أي إرادة تنظيمية للصور السينمائية بواسطة المونتاج الذي ينجزه السينمائي، لأنه يمنح أهمية قصوى للمتلقي لدرجة يذهب فيها البعض إلى القول إن بازان بنى نظرية للمتفرج وليس للسينمائي[12] . .

ففي وعي المتفرج تتكون واقعية الصور ولا تتكون في الشريط المعروض. لذلك يتبرم بازان بشكل مثير من عمل المونتاج لأنه يُشتت الواقع المصور ويمثل أحد عوامل إفساد اللغة السينمائية. ومقابل المونتاج يرى بازان في اللقطة المطولة، أو اللقطة -المتوالية التجسيد الفعلي للواقعية. كما أن "عمق المجال" Profondeur du champ يضع

المتفرج في علاقة مع الصورة أقرب إلى تك التي يربطها بالواقع. وهو ما يفترض موقفا ذهنيا يقظا، بل ومساهمة فعلية للمتفرج في إخراج ما يود إخراجه من الفيلم؛ إذ يوفر "عمق المجال" للمتفرج إمكانية الاستثمار في الصورة التي يكتشف، والتعامل معها على أساس أنها واقع جديد وليس بناء منظما من اقتراح السينمائي.



أنطونيوني

يحضر موريس ميرلو بونتي بقوة في هذا الفهم للصورة ولعملية إدراكها، أو الإدراك الفني للواقع وللعالم. هناك فعل انبثاق وتجلٍّ Epiphanie بوصفه كشفا للوعي وللصورة، أو للصورة بواسطة الوعي. وقد وجد أندري بازان في بعض مخرجي السينما الواقعية الجديدة الإيطاليين مادة لبلورة فهمه الفينومنيولوجي للظاهرة السينمائية ومن بينهم روسيليني Rossilleni وخصوصا أنطونيوني Antonioni، حيث اعتبر أن هذا الاتجاه السينمائي على الرغم من أن المهتمين ألصقوا له صفة "الواقعية" يجسد الترجمة الفعلية للسينما التي تلتقط اللحظة منظورا إليها كتجربة. وهو ما دفع بجيل دولوز إلى الملاحظة بأن الواقعية الجديدة تستهدف واقعا في حاجة إلى تفكيك، لأنه دائما غامض، بدل العمل على تمثل واقع مفكك بشكل مسبق.

ومهما كان من أمر صلابة أو هشاشة الاجتهاد الفكري الذي بذله أندري بازان لمقاربة الظاهرة السينمائية اعتمادا على مرجعية برغسونية وفينومنيولوجية، ومن خلال تأمل نقدي تميز بأصالة نادرة في تاريخ النقد السينمائي، فإن كتاباته اقترحت انفتاحات فكرية لا حصر لها سمحت لنقاد وفلاسفة بالبناء عليها لتقديم فهم متجدد للمنتوج الفيلمي. سواء عملوا على تطوير مقدماته وأفكاره أو اتخذوا منحى مغايراً. فإن أندري بازان كان وما يزال بالنسبة لمن يتعامل بجدية مع فكرة السينما، لحظة فكرية كثيفة، وفرت لفيلسوف كبير مثل جيل دولوز فرصة اقتراح "فلسفة للسينما" أعاد بناءها استنادا إلى تصورات برغسون للحركة وللديمومة.

1 Jean Narboni ; Préface à André Bazin, *Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, 1998, P 12.

2 Dominique Château, *Cinéma et philosophie*, Paris, Ed Armand Colin, 2005. P 80.

3 Joêl Magny, La filiation de Bazin, in *Cinémaction*, Ed. Cerf Corlet, Paris, 1988. P 19.

4 Dominique Château, op. cit. P 82.

5 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma* ? op.cit. P16.

6 Dominique Château, op. cit .P 82.

7 Dominique Château, op. cit.P 83.

8 André Bazin, op. cit, P16.

9 Ibid, P 85 .

10 Ibid, P 85 .

11 André Bazin, op. cit, P 135.

12 Joel Magny, op.cit. P22.

"إشكالية موضوع المِثليّة الجنسيّة في فيلم "أسرار عائليّة

بقلم: محمد سيد عبد الرحيم
ناقد سينمائي من مصر



يرى فيلم "أسرار عائليَّة" المثليَّة الجنسيَّة كمرض نفسي بدلًا من رؤيتها كتوجّه جنسي، وبالتالي فالفيلم لا يتناول المثليَّة الجنسيَّة، ولكنَّه يناقش – في الأساس- الاضطراب النفسي الناجم عن الاعتداء الجنسي في الصغر، إلى جانب التفكك الأسري الذي يغلب على أسر الطبقة الوسطى المصريَّة.

فيلم "أسرار عائليَّة" – وهو العمل الأول لكاتب السيناريو محمد عبد القادر والإخراج الروائي الأول للمخرج هاني فوزي- يتناول حياة شخص اعتُدِيَ عليه جنسيًّا – مرارًا- في الصغر من قِبَل أخيهِ الأكبر -الذي اعتُدِيَ عليه هو الآخر جنسيًّا حينما كان صغيرًا- فيميل البطل جنسيًّا إلى الذكور ولا يميل إلى الإناث حينما يصل لسن البلوغ، ويُغذي هذا الميل فقدُه لأبيه الذي سافر للعمل بالخارج، وبذلك ربته أمه وأخته الكبرى؛ فأدى هذا النقص في الأبوة إلى بحثه المستمر عن بديل لأبيه يتمثل في رجال يحتوونه عاطفيًّا.

ضجة إعلامية

بالتأكيد يتناول الفيلم موضوعًا شائكًا جدًّا، وهو أول فيلم مصري يتناول المثليَّة بشكل مباشر. ولكن يبدو أن الموضة هذه الأيام هي تناول مواضيع شائكة بغرض صنع ضجة إعلامية (بروباغندا) دون أن يتناول العمل الفني المشكلة باحترافية أو حتى بشبه احترافية. يتحجج صناع فيلم "أسرار عائلية" بأنهم لم يستطيعوا العثور على منتج للفيلم أو ممثلين محترفين يقبلون دور البطل بسبب خوفهم على صورتهم أمام محبيهم من الجمهور إذا ما أدوا دور شخص مثلي، ويتحججون أيضًا بأنَّ الرقابة رفضت الفيلم بسبب فكرته. ولكني أعتبر كل هذه الحجج مجرد (دعاية ترويجية) للفيلم، وأيضًا تبريرًا لمدى سوء الفيلم فنيًّا وفكريًّا.

يضطرب الفيلم اضطرابًا ربما يزيد على اضطراب العائلة التي يتناولها، حيث نجد أنَّه متناقض في مواضع شتى، حتى في الحبكة الأساسية، فنراه يحاول إقناعنا أنَّ مشكلة بطل الفيلم (مروان/ محمد مهران) هي مشكلة نفسيَّة نجمت عن تربيته في كنف عائلة مفكَّكة،

وفي نفس الوقت يحاول إقناعنا بأنَّ المشكلة نجمت عن الاعتداء الجنسي عليه وهو صغير – وهي نفس الحيلة التي استخدمت بفيلم "عمارة يعقوبيان" إخراج (مروان حامد)، والتي أثبتت نجاحها من حيث عدم إثارة سخط الجمهور- وفي نفس الوقت يحاول أن يقنعنا بأنَّ المشكلة نجمت من داخله هو نفسه؛ حيث إنَّه مثلي منذ الولادة، وأنَّ المشكلة ليست مشكلته هو، بل مشكلة المجتمع الذي ينظر للمثليين نظرة دونيَّة، فمن المستحيل أن يكون شخص واحد لديه كل هذه الأسباب التي تجعله مضطربًا نفسيًّا وجنسيًّا!

من أسباب هذا التشتت عدد الأطباء النفسيين الذين ظهروا في الفيلم. فالفيلم يكاد يتراوح ما بين مشهد يدور في عيادة نفسية ومشهد يدور خارج العيادات. وكل طبيب من الأطباء الذين عرضهم الفيلم – وهم كثر- كان له رأي مخالف وتحليل مختلف لمشكلة البطل، وهو ما يربك المشاهد ويربك العمل نفسه.

إلا أنَّ سبب التشتت الأساسي هو كاتب السيناريو الذي حاول التخفي خلف مقولة "أنَّ الفيلم مستوحى من أحداث حقيقية"، ليبرر مدى جدب تناوله لمشكلة البطل، حيث يجعله مريضًا نفسيًّا قد تكالبت عليه كل الأمراض النفسية التي يعرفها المؤلف لتقضي عليه وتجعله مثليًّا، واتضح ذلك التناقض في أحد تصريحات الكاتب حينما قال "إنَّ الفيلم مبني على عدة حالات قد وصل إليها"؛ وبالتالي تتضح الصورة لنستنتج أنَّه – أي المؤلف- قد قام بصنع توليفة (كوكتيل) من الشخصيات المثليَّة التي سمع عنها ليصنع منها بطل فيلمه، فيجعله بذلك غير واقعي بالمرة. وهذا بالتأكيد يدل على سذاجة شديدة في خلق وتطوير المؤلف لشخصيته المحورية بالفيلم.

الجوانب الفنية

أما عن الجوانب الفنية في الفيلم، فقد جاء الاخراج ضعيفا الفيلم، وبالتالي لم يحث باقي صُنّاع الفيلم على بذل مجهود أكبر للارتقاء بفنيَّات الفيلم. فنجد أن التصوير فقير والإضاءة فقيرة، وليس للديكور دور سوى شغل الحيز، والمكساج به الكثير من الأخطاء الفنية؛ كظهور واختفاء أغنية لعبد الحليم حافظ – بلا أي منطق- في مشهد السطو على البطل، والمونتاج تقليدي همَّش حتى فكرة الفلاش باك حينما عاد من الفلاش باك عبر جملة يقولها الراوي/ البطل، فلم يدعمها بأي حيلة بصرية أو صوتية أخرى مما يجعل السهو عنها واجبًا. والتمثيل ضعيف من جانب غالبية الممثلين؛ مثل المبالغة الفجة في تمثيل شقيق البطل (سامح/ أحمد عبد الوهاب)، والموسيقى الرومانتيكية الحالمة لم تكن مناسبة أبدًا لمضمون الفيلم.

أدى ما سبق إلى جعل كل من الفريقين – فريق المثليين، وفريق مَنْ يعتبرون المثليين فيروسات بالمجتمع- لا يعجبهم الفيلم ولا يهتمون به أو بمضمونه؛ فيلقى بذلك فشلًا جماهيريًّا ونقديًّا. بل والأسوأ من ذلك أنَّ الفيلم يساعد على توسيع الفجوة بين الفريقين، فيجعل الفريق الناقم على المثليين يراهم كفيروسات لا بد من حماية المجتمع بالتخلص منهم، ويجعل فريق المثليين يتقوقعون أكثر فأكثر داخل الجيتو الخاص بهم، رافضين الاندماج في المجتمع الذي يراهم كشخصيات شاذة لا تنتمي له. وبالتالي فقد فشل الفيلم حتى في تقريب المسافة بين الفريقين.

ربما نستطيع أن نستثني من ذلك الممثلة سلوى محمد علي، التي قامت بدور الأم باحترافية شديدة من خلال أدائها خصوصا مع توفيق مصمم الملابس في تصميم ملابسها والماكياج في طريقة تصفيف شعرها التي كانت تبدو كرماح مدببة قادرة على جرح أقرب الناس إليها؛ وهم أفراد عائلتها، إلا أنَّ بقية الممثلين كانوا يتراوحون بين المبالغة في الأداء وغير الاحترافية.

"حجاب الحب".. جدل الدين والسينما!

بقلم: محمد أشويكة
ناقد سينمائي وقاص من المغرب



تاريخ السينما هو تاريخ الحب، أو بالأحرى، سِجِلٌّ مُصَوَّرٌ ومسموع، عَاصِفٌ، من العلاقات العاطفية المتدفقة بين أبناء الجنس البشري، فنادرا ما لا نعثر في فيلم من الأفلام على قصة حب، أساسية أو ثانوية؛ بل صار الحب ومشتقاته من مُؤَثِّثَات الفيلم الحديث والمعاصر الذي تنبني عليه الحبكة السيناريستية، واختيار الممثلين، وما إلى ذلك من استراتيجيات إنتاجية وإخراجية وتسويقية.

قد يتساءل البعض عن سر هذا. السبب يكمن في جوهر الإنسان القائم على العشق، فالإنسان كائن عاشق لا تستقيم حياته دون عشق الحياة. وما في عشقها إلا امتداد لروحه الشغوفة بالهيام و.. و.. والارتباط بالخيال الذي تشتد صلته بالفونتازمات والاستيهامات، وذلك ما يجد مرتعه في متاهات السينما وجمالياتها المنبنية على الانشغال بالبواطن الإنسانية.

في هذا السياق، يندرج فيلم "حجاب الحب" Amours voilées للمخرج عزيز السالمي الذي خلق جدلا واسعا حول علاقة السينما بالدين، وذلك حينما قَارَبَ المخرج تيمة الحب التي تطرق من داخلها إلى علاقة حب بين الطبيبة الشابة "الباتول" البالغة

من العمر ثمانية وعشرين عاما، والتي ترعرعت في وسط بورجوازي محافظ لا يسمح للمرأة بالتعرف على أي رجل قبل الزواج، إلا أن لقائها بـ"حمزة" جعلها تتجاوز كل المبادئ التي كانت ترسم طريقها، ودخلت علاقتهما الغرامية في نفق التحدي المرتبط بالحمل خارج دوائر الاعتراف الديني والاجتماعي.. هكذا بدأت حياتهما تَنُوسُ بين الشغف والمعاناة، التصدي لرغبات الذات وإكراهات المجتمع، الاندفاع البيولوجي ووطأة الضمير الديني.

ساهم هذا الوضع في جدل قديم/جديد حول ما يجوز وما لا يجوز بين السينما والدين في ضوء القرآن والسنة، وهنا لابد من التنبيه أن الفيلم مادة فنية دنيوية لا يمكن مُحَاكَمَته دينيا، ويتم منعه وفقا لمرجعية لاهوتية خالصة، فليس في مصلحة رجال الدين في المغرب ولا في البلدان الإسلامية الأخرى أن يضعوا أنفسهم وجها لوجه أمام الفنانين.. فإذا كنا سنطبق ما بات يصطلح عليه "الفن النظيف" أو "سينما العائلة"، فما على رجال الدين إلا أن يبحثوا لهم عن موطئ قدم في مجال الإنتاج السينمائي ولجان الدعم! أو أن ينخرطوا في كتابة "سيناريوهات حلال" كما هو الشأن بالنسبة للمنتوجات الغذائية مثلا! لو طُبِّقَ هذا المبدأ على السينما، ووفقا لهذه العقلية، لوجب منع وتحريم أشياء كثيرة يبثها التلفزيون ومستشهريه في السوق السمعية البصرية منذ زمن طويل.. فهل كان ضمير رجال الدين معطلا من قبل؟ وما الداعي لهذه اليقظة المتأخرة اليوم؟

يمكن للفقيه الجريء أن يفتي في أمور كثيرة تهم الناس في الحياة وتحرر عقولهم نحو تحسين الشرط الإنساني خاصة وأنتأثير السينما في المغرب محدود جدا، كما أنها دخلت على المستوى الإبداعي في متاهات تخييلية أفقدتها الكثير من المتعة، وساهمت في الحد من نجاعتها كوسيلة للتواصل الجماهيري؛ إذ تحولت إلى ما يشبه العصفور الآيل للانقراض.. فالواقع في المغرب أكثر سينمائية من الأفلام.. وتلكم المفارقة! الواقع في المغرب يتجاوز الفنان والفقيه والكاتب والسياسي...

منذ يومين، وجدت نفسي - رفقة أشخاص محدودين - كالمجنون في قاعة سينمائية مظلمة وموحشة، وكأن مشاهدة فيلم مغربي سيتحول إلى فِعْلٍ شاذ.

شخصيا، لا أحب الإقصاء ولا أحب الرؤية الواحدة.. أجد نفسي مع حرية الفنان المبدع، ومع حرية الفقيه المجتهد.. لأن الحرية أساس التفكير: هل يعتقد هؤلاء الذين يريدون تحريم ومنع فيلم المخرج عزيز السالمي أنهم يدافعون عن الحرية - التي هي الإنسان - بفعلهم هذا؟ أعتقد أنهم يقضون على حريتهم أيضا، ويُضَيِّقُون من مجالات تحركهم، ومن مجالات اشتغال رجل الدين أيضا، إذ يحولونه بسلوكهم هذا إلى مجرد رجل بسيط يفتي في الطلاق والزواج والفن ويبتسم في الفضائيات.. وهذه كلها أمور جعلت الآخر المخالف لنا في الملة يحتقر الإسلام من خلال صورة الممثلين له، ومن خلال مؤسسة الفتوى.. العَالِمُ الحقيقي يكون مُهَابًا في فعله وفي حكمه، ولا يُشْهِرُ ورقة المنع إلا في حالات الفتنة الشديدة.. فالتحريم قد يخدم الفيلم، وكم من الأعمال غير المهمة - ذات الخيال الفقير - التي نجحت بفعل تدخل الفقهاء الذين كشف التاريخ بأن خلفيتهم غير بريئة.. وأظن أن علماء المغرب قد اختاروا الانخراط في الدفاع عن إسلام منفتح يضمن حرية التعبير المسؤولة.

ما أثاره الفيلم ليس جديدا على مجتمعاتنا التي تعيش حيوات خفية متعددة، يثير قضية نراها صباحا ومساء في المغرب وفي غيره من بلاد الإسلام.. لما شاهدته لم أكن أتوقع نظرا لطرحه التبسيطي للقضية سيثير الانتباه إلى هذه الدرجة! (يظهر أننا نعيش إفلاسا فكريا حقيقيا!). فالكثير من الفتيات في المجتمعات العربية الإسلامية يرغمن على الحجاب مما يجعل ارتداءه مجرد قناع لا قناعة، فيتخلصن منه بطرق كثيرة، والدليل الذي أقدمه سوسيولوجي خالص: انتشار الحجاب الجذاب ذي الألوان المنفتحة الحية، الملتصق على الجلد، المصحوب بماكياج خفيف.. أو الحجاب الذي يلبس مع سروال الجينز! ففي ثنايا هذا الحجاب تظهر المرأة أكثر إثارة من النساء اللواتي لا يرتدين حجابا أو ما يصطلح عليه وفق لغة الفقهاء بـ"المتبرجات"!

هناك الكثير من الملاحظات التي يمكن أن نلاحظها على الفيلم كعدم تعميق الاشتغال على الحوار مما جعل الكثير من الأحاديث فيه عبارة عن اجترار لما يلوكه الناس في الشارع في حين أن للحوار السينمائي بلاغة تتجاوز شرنقات الواقع بطرق أخرى.. ثم هناك المعالجة البصرية التي جعلته في مجمله أقرب إلى الشريط التلفزيوني..

كما أن السيناريو مشتت بين شخصيات متعددة تَخَلَّص المخرج منها بطريقة غير مقنعة لا فنيا ولا إستيتيقيا.. أعتقد أن المخرج كان يرغب بنية مسبقة في إثارة ضجة ما حول فيلمه، وها هي قد منحت له من طرف الفقهاء.. إن أي نقاش أخلاقي أو ديني للفيلم من خارج السينما سيساعده في الهروب من النقاش الفني الحقيقي.

يتأسس البناء الفيلمي على ثنائية الصراع بين القيم المحافظة (عفة، طهرانية، اعتدال...) والتي لا يمكن أن تنتج سوى الحرمان وكبح الشهوات.. والقيم الديونيزوسية (حب الحياة، الحب، الجنسانية، الفرح، الضحك، الرقص، الابتهاج، الغناء، الشراب...)؛ وبذلك يستند المخرج – عن وعي أو لاوعي – على مرجعية نيتشوية خالصة.

التأويل السينمائي لرواية "اللص والكلاب"

بقلم: إبراهيم أزروال
ناقد من المغرب

إن رواية "اللص والكلاب" رحلة في وعي بطل أخطأ طريق البطولة، بعناده وإصراره على التمرد والمعاندة وإنكار مفاعيل التاريخ. إن سعيد مهران أسير تاريخ تشكل وعيه العاطفي ووعيه الاجتماعي– الثقافي، فلم يحسن قراءة المتغيرات، ولم يحفل بأثر الزمان في الناس والعقليات والعلاقات والأشياء.

ولذلك ينشغل بالذاكرة فيما ينبغي الانشغال بالتاريخ المتموج، ويتلذذ باستعادة ماضيه العاطفي متناسيا التمتع بصفاء الحب راهنا، ويحصر إشكاليات الوجود والحاضر في إشكال الخيانة والتنكر للمبدأ. يقوده انفصاله الذهني والمعرفي عن الحاضر والاستغراق في يقينياته الذاتية، إلى سوء التقدير وتخطئة الأهداف وتأجيج عداوة الآخرين ضده.

(كذلك أنت يا رءوف، لا أدري أيكما أخون من الآخر، ولكن ذنبك أفظع يا صاحب العقل والتاريخ، أتدفع بي إلى السجن وتثب أنت إلى قصر الأنوار والمرايا، أنسيت أقوالك المأثورة عن القصور والأكواخ؟ أما أنا فلا أنسى! -1-

لم يهنأ سعيد مهران بالطمأنينة لا في حضرة الوعي الثوري (رؤوف علوان) ولا في مقامات الشيخ الصوفي علي الجنيدي، بل في حضن نور المومس.

لا يطمئن الباحث عن العدالة والمساواة والإنصاف، إلى العقل أو الثورة أو التاريخ، بل إلى العاطفة. لم ينشأ تمرد سعيد مهران عن تمرس فكري أو تاريخي كبير أو عن مقارنات موسعة بين تجارب اجتماعية- تاريخية مختلفة، بل عن معاناة ذاتية (موت الأم في ظروف مأساوية)، وتأثر عاطفي- فكراني بشخص كاريزمي، امتلك آليات الإقناع والتأثير والتحفيز.

(تخلقني ثم ترتد، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد في شخصي، كي أجد نفسي ضائعا بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل، خيانة لئيمة لو اندك المقطم عليها دكا ما شفيت نفسي) -2-

إن مأساة سعيد مهران كامنة في تمسكه الدوغمائي بحقائق قابلة للتعديل والتخطي والتجاوز ،تبعا لمسارات التاريخ، وعدم قدرته على تنسيب أفكاره وانتمائه ومثاله وتمثل مفاعيل الزمان والتاريخ .فلئن مثل محجوب عبد الدائم نموذج اللامنتمي في " القاهرة الجديدة" ،ومنصور باهي نموذج المنتمي العاجز عن الفعل في "ميرامار" و صابر سيد الرحيمي نموذج المنبت الباحث عن الانتماء الكلي في "الطريق "، فإن سعيد مهران هو نموذج المنتمي، المستمسك بانتمائه ضد الزمان والتاريخ والسيكولوجيا البشرية ،والمنصرف إلى الفعل رغم مفعوله العكسي(قتل الأبرياء بدل الخونة).

إن ارتكان سعيد مهران إلى العاطفة (حب نور)، لا يلغي تراجيدية وعيه ودرامية فعله واعتلال منظوره وتقديره للمتاح تاريخيا في كل سياق اجتماعي -ثقافي. ولذلك فزخم الوجدان الرومانسي، لا ينفي خلافا لما يقرر لويس عوض، عنفوان الوعي المأساوي في الرواية.

(فكيف أتيح لنجيب محفوظ، وهو على غير ما يذهب النقاد، عدو الواقعية اللدود، أن يصب كل هذا الوجدان الرومانسي في هذا الإحكام الشكلي الكلاسيكي، هذه هي الظاهرة المحيرة حقا في أدب هذا الأديب العظيم، وهي أيضا علة هذا الصدع الكبير في هذا الأديب الكبير، الصدع بين مادة الفن وصورته ،ذلك الصدع الذي نلمس آثاره في باطن قصة " اللص والكلاب") -3-

لا يطارد سعيد مهران الكلاب فقط، بل يسعى إلى استعادة المعنى وإعادة بناء القيم. وبما أنه لا يرى الحياة خارج مقامات الانتماء، فإن الخيانة والإنكار (إنكار الحب [حب نبوية وسناء] والصداقة والتضحيات)، هما أماراتان دالتان على اختلال فادح في نظام الأشياء.

فيلم "اللص والكلاب" (1962)

كيف أول السيناريست صبري عزت وكمال الشيخ نص الرواية وإشاراته القريبة والبعيدة؟ هل قدما تأويلا متناسقا وغنيا ومعبرا لعوالمه ورموزه ومكنوناته، أم اكتفيا بالرصد الخارجي والوصف البراني للأحداث، تجاوبا مع مواضعات المشاهدة والتداول في السياق المصري والعربي في الستينيات؟

التجأ كاتبا سيناريو الفيلم إلى ثلاث آليات في استثمار محتويات وإشارات ومكنونات الرواية:

آلية إعادة الترتيب:

تمسك كاتبا سيناريو الفيلم بقراءة خطية كلاسيكية قائمة على التدرج والتسلسل وتجنب الاندفاعات والتدفقات وسيولة المشاعر والذكريات. وهكذا ركزت القراءة المقدمة على واقعة الخيانة، وحيثياتها، والقبض على سعيد مهران/شكري سرحان وهو يهم بسرقة دار مشغل زوجته وسجنه. أما الرواية، فتبدأ لحظة استعادة سعيد حريته، وشروعه في مصارعة الوحدة والإنكار والعبث والخونة.



(مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكن الجو غبار خانق وحر لا يطاق. وفي انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذاءه المطاط، وسواهما لم يجد في انتظاره أحدا.) -4-

إن سعيد مهران مستغرق في الفعل في الآن (الانتقام من نبوية وعليش سدرة ورؤوف علوان) ،والتفكير في الماضي (التفكير في تشكل وعيه الاجتماعي والثقافي وتشكل وجدانه العاطفي وواقعة الخيانة)، والبحث عن مصالحة بين الماضي والمستقبل من خلال إعادة بناء القيمة المشروخة بفعل الخيانة (خيانة الفكر والذات والوجدان)، والإيمان بالحب (حب نور) واستعادة المثال الغائب (سناء).

(.. إذا انطلقنا في بحثنا عن حقيقة سعيد مهران من أن قضية الحرية والخيانة، هي قضية "القيم" في حياته لأيقنا أن العزلة والنفي والاغتراب قد أصبحت من صفات المنتمي المأزوم في غياب الحرية، ذلك أن عالم اللامنتمي هو عالم بلا قيم) -5-

ثمة بون، إذن، بين ترتيب كلاسيكي للأحداث يبرز مركزية التواطؤ والخيانة كما في الفيلم، وترتيب مختلف، قائم على مركزية الفعل ومفعوله العكسي (الوحدة والعزلة والمطاردة وقتل الأبرياء كما في الرواية).

آلية التعديل والتحوير والتغيير:

مس التعديل والتغيير سمات وصفات الشخصيات والأحداث والأمكنة والفضاءات.

وبما أن التعديلات والتغييرات الملحقة بعوالم الرواية وأحداثها ورموزها وأبعادها متعددة، فإننا سنشير إلى حالات دالة ومعبرة:

أ-شاعرية الخلاء ونثرية الخمارة:

إن للأمكنة والفضاءات في الرواية دلالات رمزية كبرى، كما في كثير من قصص وروايات محفوظ الرمزية والكنائية (أولاد حارتنا وحكايات حارتنا وملحمة الحرافيش والرجل الثاني.. إلخ).

ليست الأمكنة في الروايات الرمزية والكنائية، مجرد فضاءات فيزيقية بل هي مرايا عاكسة لدخائل الشخصيات، أو محطات أو علامات في طريق الاستسرار والمسارة والألم والمأساة والوعي التراجيدي.

فبما أن سعيد مهران مطارد على الدوام ومنشغل بالبحث عن المعنى على الحافات والتخوم، فإنه أليف الصحراء والخلاء والظلمة والجبانة والقمر والنجوم.

(وقف وراءها ناصبا قامته النحيلة المفتولة المتوسطة الطول فبسط الهواء جناحي جاكتته كالشراع، ومد البصر إلى الخلاء المنتشر على الأرض المفعم بالظلام، فتبدت النجوم في السماء الصافية كالرمال وكأن القهوة جزيرة في محيط أو طيارة في سماء) -6-

ليس الأمكنة – في الروايات الرمزية – إذن، مجرد حواضن للفعل، بل هي مؤشرات وعلامات تتخطى الظاهر لتتصادم مع الرمز والغائب والغيب والمعنى.

إن فضاء الخلاء بمثابة حد وجودي فاصل بين نمطين من الفكر والإدراك ومرتبتين وجوديتين؛ ولذلك تلازم الشخصيات المتشوقة للحرية والكرامة والمعنى، هذه الفضاءات الواعدة بالإدراك والتجاوز والتحقق والتسامي. حلت الخمارة محل المقهى في الفيلم، ففقد المكان جزءا من جاذبيته ورمزيته وعرفانيته وغموضه .وفقدت شخصية المعلم طرزان/ صلاح جاهين كثيرا من توهجها في الفيلم ،وفقدت بانفصالها عن الخلاء والهضبة وتوهج العناصر الطبيعية كثيرا من قدراتها على الإيحاء.

(وجلس فوق الرمال تحت قمر أوشك أن يكتمل. ونظر من بعيد إلى النور المنبثق من قهوة طرزان فوق الهضبة، وتخيل مجمع السمار والجالسين في الحجرة) -7-

لا يوفر الخلاء العزلة والتأمل والتوحد بالذات والعناصر فقط، بل يمكن من معرفة الآخر (تجديد الصلة بنور) ومخططات الخصوم ورسم خطط الانقضاض على الأتباع) انقضاض سعيد مهران على المعلم بياظة، وسرقة سيارة الشاب الغني والحصول على المسدس).لا تفقد الشخصيات المستأنسة بغموض وظلمة الخلاء، رغم كل الإكراهات، يقظتها الوجودية وحسها الإنساني حتى وهي تسهم – من باب المروءة والشهامة كما في حالة المعلم طرزان– في الإضرار بالآخر.

ولم تأخذ المعالجة السينمائية المقدمة هذا الامتزاج بعين الاعتبار؛ وحين استزرع المعلم طرزان في فضاء الخمارة، استغرق في اللامبالاة وتبرير مالا يقبل التبرير (قتل شعبان حسين البريء) وتيسير ما استشكل على سعيد مهران / شكري سرحان نفسه.

(... وأن تقتل خطأ ولا يقتل عليش أو نبوية أو رءوف صوابا؟ وأنا القاتل لا أفهم شيئا ولا الشيخ علي الجنيدي نفسه يستطيع أن يفهم. أردت أن أحل جانبا من اللغز فكشفت عن لغز أغمض) -8-

ب. مفارقة البشارة.



زارت الغجرية (طاهرة /فتحية علي)، ضاربة الودع، بيت نور/ شادية، في الفيلم، وبشرتها بمجيئ الأمان وانتهاء الأحزان. ولم ترد الإشارة إلى بشارة ضاربة الودع في الرواية، إلا في سياق، التذكر والتطلع إلى واحة مترعة بالأمان والاطمئنان في بيداء القلق والخوف والعجز والإحساس القاهر بنذر الفوات.

(وفصل بينهما الصمت، ونبح في مشارف القرافة كلب، وصعدت عن نور تنهيدة كالبخار ثم ارتفع صوتها وهي تقول في حزن بالغ:

-قالت أمامك مستقبل كالورد..

فتساءل متعجبا:

من؟

- **ضاربة الودع، وقالت سيجيئ الأمان والاطمئنان..) -9-**

من البين، أن البشارة تكاد تكون مفارقة فكل ما يحف بها (الضياع و الخوف من المجهول والإحساس بالانسحاق الاجتماعي والوجودي وغياب أية إشراقة أمل) ناطق باستحالة الخلاص وبحتمية السقوط.

ج- دوافع السرقة:

انخرط سعيد في درب اللصوصية بسرقة طالب ريفي مقيم في عمارة الطلبة، في غضون شهر مرض أمه وقبل موتها في قصر العيني. أما في الفيلم فقد سرق ساعة أحد الطلبة

(سمير صبري)، لحاجته إلى المال إبان اهتمامه بنبوية /سلوى محمود). وقام رؤوف علوان، في الحالتين بتسويغ السرقة وتبريرها، وإقناع الفتى الغر الباحث عن طمأنينة اجتماعية ووجودية في محيط مطبوع بالفقر والفوارق الطبقية والبؤس الاجتماعي بصواب فعله.

من البين أن للرغبة في استنقاذ الأم من مخالب الموت تأثيرا أكبر من الرغبة في استكمال الارتباط بالمحبوبة. وعلاوة على ذلك، لم يكن من الممكن خلخلة يقين سعيد مهران وتسليمه بنظام الأشياء وإقناعه- وهو المتدرج في رحاب التصوف- بشرعية سرقة الأغنياء، لو لم يعش الانسحاق والقهر والانجراح.

د- الجريدة وتردي القيمة

وفيما توسعت الرواية في وصف زيارة سعيد مهران لمقر جريدة" الزهرة" بميدان المعارف ونقل ما عبر وعيه من أفكار ومقارنات (عمل رؤوف علوان السابق في جريدة النذير الثورية) وانطباعات وتقديرات، فإن المعالجة السينمائية آثرت اختزال وقائع هذه الزيارة رغم أهميتها.

(هو الصديق والأستاذ، وسيف الحرية المسلول، وسيظل كذلك رغم العظمة المخيفة والمقالات الغريبة وسكرتاريته الرفيعة) -10-

فقد بدأ يقين سعيد مهران بعد زيارة الجريدة في التشقق، وتسليمه بثورية أستاذه في التقصم.

إن فخامة جريدة الزهرة، ناطقة-حسب منظور سعيد مهران -بتحول جذري في المواقع وتصدع كبير في القيم، وخلخلة جذرية لمعنى الانتماء.

-آلية التوسيع والتفريع:

لا تنطوي الرواية- خلافا للفيلم- على وقائع أو إشارات هامة إلى وقائع سجن سعيد مهران(علاقته بالسجين / صلاح منصور).فبما أن وعي سعيد مشدود على الدوام إلى فترة تشكل وعيه الاجتماعي(تأثره فكريا وثقافيا برؤوف علوان وتفاعله المبكر مع أجواء العرفان والتصوف وعلاقته الأخوية-سابقا- بعليش سدرة) وتشكل وجدانه العاطفي (حبه الكاسح لنبوية سليمان ذات الجمال الفلاحي الفاتن) ونظره منصرف إلى التفكير في دواعي الخيانة والتنكر لروابط خالها في غمرة حماسه للمثال فكرا وعلاقات متينة ،فإن فترة السجن تكاد تكون فترة بياض نفسي وذهني ووجداني في الرواية.

أضيفت قصة مرض نور/ شادية، واضطرار سعيد مهران / شكري سرحان إلى تحدي الأخطار (تعرف الصيدلي الدكتور أديب عليه) من أجل الحصول على الدواء ونسيانه الوصفة الطبية ؛ وهي إذ تكشف عن مروءة وقدرة سعيد على البذل وتحدي المخاطر ،فإنها اثقلت السرد الدرامي بزوائد لا تكشف ولا تضيء ولا تتسق- فضلا عن ذلك - مع مسار البناء الدرامي في الفيلم . لم يأخذ كاتبا السيناريو مبدأ الاقتصاد بعين الاعتبار، حين أضافا حادثة نسيان سعيد الوصفة الطبية في الصيدلية. علما أنهما أضافا تفاصيل كثيرة عن اتقان سعيد مهران الخياطة والتفصيل في السجن (حوار سعيد مهران مع

الشاويش عبد ربه/عباس الدالي). من البين إذن، أن واقعة نسيان البدلة في بيت نور والاهتداء إليه عن طريقها، كانت أكثر اتساقا مع منطق السرد ومجراه.

توسع الفيلم كثيرا في إبراز كيفية تفاعل المثقفين والرأي العام مع قضية سعيد مهران؛ فبينما استغل البعض انبهار الرأي العام ببطولته، لتحقيق الشهرة أو الابتزاز وللمعابثة والتسلي والتشفي، اهتبل رؤوف علوان/كمال الشناوي الفرصة السانحة لتأليب الرأي العام ضده وتقديم وجهة نظر جزئية ومغرضة عن وعيه الاجتماعي (رفض نشر مقال عن دور المرأة في حياته)، ودوافع سلوكه الإجرامي(الحقد وجنون العظمة)، وموجهات أفعاله.

كما أضاف كاتبا السيناريو، حادثة اختطاف سعيد مهران/ شكري سرحان لرؤوف علوان/ كمال الشناوي وسرقة سيارته وما جرى بينهما من عراك حام ومناقشات حادة. وهي إضافة نافلة، لا تضيء مجرى السرد الدرامي، ولا تلقي أضواء على ذهنية أو نفسية الشخصيتين، ولا تسهم في تسريع إيقاع الأحداث.

التأويل البصري والموسيقى للرواية

يقتضي تأويل النصوص الروائية المكتنزة بالدلالات والكنايات والرموز، سينمائيا كتابة سينمائية حاذقة عارفة بالعالم السري للنص، وترجمة بصرية للإيحاءات وأداء تمثيليا يترجم الانفعالات والعالم الباطني للشخصيات دون تزيد ميلودرامي، وترجمة نغمية أو ايقاعية لمكنون النفسيات وحمولات الأحداث.

ولئن تمكن المخرج كمال الشيخ من استيفاء كثير من شروط الملاءمة والتناسب في تأويله السينمائي لنص الرواية، فإن منجزه الفيلمي لم يسلم من هنات ثلاث:

- **تفريعات درامية غير داعمة ولا مغنية للبناء الدرامي للفيلم (مرض نور/ شادية واضطرار سعيد مهران / شكري سرحان المطارد إلى البحث عن الدواء ونسيانه الوصفية الطبية.)**
- **أداء تمثيلي مفتقر أحيانا إلى الاقناع والرهافة التعبيرية والصرامة التشخصية المطلوبة (شكري سرحان وصلاح منصور وصلاح جاهين.. إلخ)؛**
- **موسيقى (موسيقى الموسيقار اندريا رايدر) كلاسيكية بديعة راصدة للحدث دون أدنى عناية بالخصائص النغمية المميزة للطرب الشرقي والسمات الإيقاعية للموسيقى الشعبية.**

لم تنر موسيقى رايدر، دخيلة سعيد مهران، المشدودة إلى الألم والتمزق والتحير والتلذذ بالحب في ذات الآن ففيما يتقلب بين الأحداث والفضاءات والذكريات، فإنه يتلون ويتأثر ويسعد نادرا ويشقى غالبا. لم ترصد موسيقى رايدر، النقلات الحادثة في وجدانه ووعيه، وبقيت مشدودة في الغالب إلى صرامة كلاسيكية راصدة للأحداث في توترها وتناميها.

فيلم ليل وخونة (1990)

هل تمكن المخرج أشرف فهمي من تقديم قراءة أو تأويل أكثر مطابقة وخصوبة لرواية " اللص والكلاب " في " ليل وخونة" ؟هل استطاع توظيف آليات أكثر إنتاجية في

التعامل مع أحداث الرواية ورصد معانيها وإيحاءاتها ورموزها ؟هل تمكن من ترتيب الأحداث ترتيبا متناسقا أو تعديلها بما يمكن من تجديد الإدراك والفهم والتأويل، وإغناء المتخيل الأدبي عن طريق بلاغة الصورة والمتخيل السينمائي ؟هل طورت أفلمة الرواية تقنيات وآليات الاقتباس والاستلهام والاستيحاء، أم أخطأت الاستهداف إذ جردت الحدث من إيحاءاته، والشخصيات من مكونات وعيها الاجتماعي والثقافي ومن تطلعاتها الوجودية وتوقها إلى التشخصن؟ هل تمكنت الرؤية السينمائية كما تجلت في الفيلم من مضاهاة الرؤية الأدبية – الفكرية في الرواية؟

قضايا الفيلم ومنظوره:

يمكن القول إن المعالجة السينمائية للرواية، اعتمدت عموما على الإطار العام للقصة، ولم تنشغل بمدلولاتها وقضاياها الفكرية – السياسية الجوهرية. فبما أنها أغفلت المبادئ والقضايا المتحكمة في رؤية ومنظور الرواية، وهي ثلاثة مبادئ وقضايا حسب نجيب محفوظ: قضية خيانة المبدأ والاغتيال وجدوى العرفان.

(وفي رواية "اللص والكلاب" كان هناك نقد واضح لثلاث قضايا، الأولى: هي خيانة المبدأ، والثانية: مبدأ الاغتيال نفسه، والثالثة: الحلول الغيبية. وكنت أعني أن أمور التصوف والدروشة لا تقدم للسالكين فيها سوى تسكين مؤقت، ولكنها لا تعالج المشكلة من أساسها.)-11-

ينهض البناء الدرامي للفيلم على ثلاث قضايا في الحقيقة: قضية استحالة التطهر واستئناف النشأة الأولى (حالة صلاح سليمان / وقمر) وتفسخ الروابط والقيم (استغلال الصحافة والمحاماة في التضليل والتحايل) وضياع كرامة الإنسان في عصر الانفتاح.

لقد اكتفت المعالجة السينمائية المقدمة، إذن، باستيحاء الإطار العام للرواية دون عناية كبرى بإيحاءاتها ومدلولاتها ورموزها.

إن صلاح محمود سليمان / نور الشريف، مسكون، في الحقيقة، لا بالعدالة والمساواة والكرامة مثل سعيد مهران، بل بتحقيق ولادة حياتية جديدة. فهو منشغل حتى في سعيه إلى الانتقام من الخونة (مساعده السابق شقرون/صلاح السعدني وزوجته السابقة سنية/صفية العمري)، بولادة جديدة، تطهره من الخطايا والآثام.

فلئن أصر سعيد مهران على مطاردة الخونة دفاعا عن القيمة والمعنى والكرامة والحب (حب سناء)، فإن صلاح محمود سليمان/ نور الشريف، أراد حتى في قمة استغراقه في اللصوصية التحرر من أحابيل عصر الانفتاح، والعودة إلى الريف ونقاء العلاقات الريفية.

الآليات الموظفة:

وظف السيناريست أحمد صبري آليات كثيرة في استلهام وتوظيف أحداث الرواية:

آلية الانتقاء

تعامل السيناريست بكثير من الانتقاء مع نص منفتح من حيث البناء الدلالي ومنغلق من حيث البناء الحدثي. ويقتضي التعامل مع نص مرتب ترتيبا منطقيا دقيقا ومغلق من حيث البناء الحدثي وموسوم بما سماه الناقد لويس عوض بالإحكام الشكلي الكلاسيكي، التعامل

بحصافة مع كل تعديل أو حذف أو إضافة أو إعادة ترتيب، حتى لا يفقد العالم الدلالي مؤشراته وعلاماته الكبرى.

ليس فشل سعيد مهران في الرواية في الانتقام من الخونة/ الكلاب، بالحادث العرضي، بل هو حادث مركزي كاشف عن قصور التمرد الفردي والبطولة الفردية، وباعث على تساؤلات وجودية وميتافيزيقية عن إمكان وجدوى الفعل ومعنى الموت.

(أما مسدسك فالظاهر أنه لا يقتل إلا الأبرياء وستكون أنت آخر ضحية له. وتساءل بصوت جاف:

-أهذا هو الجنون ؟!) -12-

ولذلك، من الصعب الاحتفاظ بالمسار الدرامي الأصلي بعد إقرار فتك صلاح سليمان / نور الشريف، بشقرون/ صلاح السعدني في مصعد العمارة.

ألية التحيين



تم استحضار كثير من علامات ومظاهر وخصائص عصر الانفتاح (السوبر ماركت وهيمنة قيم الاستهلاك والاستعراض والبذخ واللباس والموسيقى الشعبية والصخب) في الفيلم، على سبيل الترهين والتحيين.

يفرض إتقان التحيين، التعامل باتزان مع السياق وإيجاد معادلة تركيبية، يمتزج بمقتضاها عالم الروائي الدلالي والإشكالي بخاصيات السياق التاريخي الجديد. والواقع أن المنجز الفيلمي المحقق استوحى كثيرا من علامات عصر الانفتاح حتى أضاع الإشكالية الأصلية دون أن يقدم معالجة معمقة لعصر الانفتاح توازي أو تضاهي ما قدم عاطف الطيب في " سواق الأتوبيس "(1982) ومحمد خان في " عودة مواطن "(1986) و داود عبد السيد في " الصعاليك "(1985) وعلي بدرخان في " أهل القمة " (1981)... إلخ .

آلية التأويل

يكمن غنى رواية "اللص والكلاب" في قدرتها الكبرى على الإيماء والإيحاء. وليس من السهل التعامل بصريا مع الإيماءات والإيحاءات والإشارات النصية اذ يقتضي النفاذ سينمائيا إلى معنى الإشارة ،تأويل النص وتوظيف كل آليات التأويل الممكنة واستثمار كل إمكانات التعبير السينمائي في الأداء و الكشف والإضاءة.

وتقتضي ترجمة الإيحاء بصريا تأويله تأويلا يراعي منطق الأحداث أو يغني البناء الدرامي ويسرع إيقاعه. وفي هذا السياق، تم تأويل توتر علاقة سنية /صفية العمري بزوجها تأويلا عاطفيا -جنسيا وتأويلا اجتماعيا –ثقافيا (رفضها العودة إلى القرية ومعاييرها وقيمها ونمطها الاجتماعي ورغبتها في التمتع بمباهج العصر.). ومن البين أن التفسير الأول يستوفي بعض شروط الملاءمة والمطابقة؛ أما التفسير الثاني، فيخالف منحى البناء الدرامي في الرواية وإشكاليتها المركزية.

آلية التعديل والتغيير

ولئن تم الاحتفاظ بشخصية نور / قمر / شهيرة في الفيلم، فقد عدلت بعض سماتها، إذ صارت مالكة عوامة وسيارة مرسيديس ومستفيدة من نفحات عصر الانفتاح.

وفيما نجا عليش سدرة، من القتل غيلة، في الرواية، فإن شقرون / صلاح السعدني، قتل على يد صلاح سليمان / نور الشريف في الفيلم. وهذا تغيير جوهري ترتبت عنه تغييرات في مسار السرد الدرامي ومنحى الرؤية الدرامية.

وقد الحقت تغييرات جوهرية بشخصية رؤوف علوان في الفيلم. إذ صار الصحافي المحنك والمؤثر في الرأي العام في الرواية ،محاميا فاسدا ،لا يتردد في التواطؤ مع لص صلاح سليمان/ نور الشريف و مساعده شقرون/صلاح السعدني من أجل سرقة وابتزاز ضحاياه واستغلال قلة فطنتهم(سرقة حلي الست جمالات / نعيمة الصغير,,) .ولئن برر رؤوف علوان سرقات سعيد مهران وأعطاها سندا فكريا " ثوريا"، فإن المحامي محسب عوض الله /محمود ياسين، بعيد عن التنظير والفكر الثوري و منشغل كليا بالاغتناء والترقي الاجتماعي باستعمال الاحتيال والابتزاز والتحايل والبراعة اللفظية (المرافعات الاستعراضية على طريقة المحامي حسن سبانخ في "الأفوكاتو" لرأفت الميهي) وتلميع صورته من خلال التواطؤ مع الصحفي عبد الهادي/ أحمد راتب.

(وكنت بين المستمعين لك عند النخلة التي نبتت عند جذورها قصة حبي وكان الزمان ممن يستمعون لك. الشعب.. السرقة.. النار المقدسة.. الثروة.. الجوع.. العدالة المذهلة. ويوم اعتقلت ارتفعت في نظري إلى السماء .)؟ -13-

ولئن تشبع رؤوف علوان بالفكر والممارسة الثوريين قبل ترقيه الطبقي والاجتماعي وأقنع مريده بالاستزادة من المعرفة والوعي (ثنائية المسدس والكتاب في الرواية)، فإن المحامي محسب عوض الله/ محمود ياسين، لم يبرح مدارات الحقد الطبقي (التذمر من اشتغاله مساعدا لمحام مشهور واضطراره إلى السكن في السطوح)، ولم يتحسس طرق المعرفة و ولم يتمرس بأليات التغيير قبل وبعد ترقيه المفاجئ.

وفيما يخطئ سعيد مهران التصويب ويقتل الأبرياء، فإن صلاح محمود سليمان/ نور الشريف، يتمكن من قتل مساعده السابق وخصيمه شقرون / صلاح السعدني، ويعجز عن قتل زوجته السابقة سنية، رغم تمكنه من اختراق الطوق المحكم والتسلل إلى مكمنها.

علاوة على ما سبق، لحق التغيير وعي وذهن الشخصية الرئيسية ورؤيتها للحقيقة والمستقبل.

إن صلاح محمود سليمان مشدود إلى القيم القروية، وتواق إلى التطهر والنجاة وطي صفحة التمدن المقرون في مخيلته بالاعتلال القيمي. وفيما رام سعيد مهران في الرواية، النجاة عن طريق إقرار العدالة والحرية والكرامة واليقظة الوجودية (رفض توجيهات وتوجهات الشيخ علي الجنيدي)، فإن صلاح سليمان/ نور الشريف، لا يحفل إلا بالصداقة (سيد / شوقي شامخ وقمر/ شهيرة) ولا يحلم إلا باستئناف النشأة الأولى. وكأن استعادة ما انقضى، أمر متاح، رغم استحكام التبدلات القيمية والسلوكية وعصفها بالمعايير المقررة.

ولما تغير منظور الشخصية ومحركها ومقصدها الأكبر، صار من الطبيعي أن تتغير أولوياتها ومقاربتها للمسؤوليات.

لم ينشغل صلاح محمود سليمان/ نور الشريف بعد خروجه من السجن إلا باستعادة ابنته زينب (مي نور الشريف) والانتقام من خائنيه، خلافا لسعيد مهران، المنشغل باستعادة حيثيات تشكل وعيه الاجتماعي –السياسي وتثبيت انتمائه واختياره الثقافي وتقييم دور رؤوف علوان في رسم مساره الثقافي والحياتي وهو يهم بتصفية صانعي مأساته. وقد فقد بطل " ليل وخونة " في معرض استغراقه في الحنين والبحث عن الاعتراف والتماس مخرج لوضعه الحرج، التمييز بين الجوهري (مسؤولية المحامي محسب عن مأساته) والعرضي (تواطؤ الزوجة مع شقرون).

(فلكي يكون للحياة معنى وللموت معنى يجب أن أقتلك. لتكن آخر غضبة أطلقها على شر هذا العالم. وكل راقد في القرافة تحت النافذة يؤيدني .)-14-

وخلافا لسعيد مهران المنشغل بالمبدأ وبمعالجة مصدر الاختلال القيمي، فإن صلاح محمود سليمان، أمعن في الاحتيال (الحصول على بدلة البوليس) والاختراق والمغامرة دون أن يفطن إلى مصدر مأساته.

مثل نقل الصراع من بؤرة الفكر والقيمة كما مثلهما رؤوف علوان قبل تحوله الفكري غير المسوغ من قبل سعيد مهران، إلى بؤرة الوجدان (إعطاء معنى نفساني لخيانة الزوجة والألم الناتج عن الحرمان من الطفلة زينب/ مي نور الشريف)، منعطفا حادا في مجرى السرد الدرامي، علما أن للمحامي يدا طولى في مأساة صلاح سليمان، بعد أن طالبه بنصيبه من الأرباح المتحصلة من السرقة وابتزاز الضحايا (سرقة الأموال والحلي والوثائق والمستندات...).

آلية الحذف

تم حذف البعد الصوفي في الفيلم كليا؛ علما أن وجدان (ذكريات سعيد مهران عن حلقات الذكر) ووعيه الأول مشدودان إلى التصوف والعرفان. فسعيد مهران لا يؤكد انتماءه الفكري، إلا بالانفصال عن سلك التصوف، وتوقه إلى النجاة بإعادة بناء القيمة.

فقال سعيد بشيء من الحدة:

-من المؤسف أنني لم أجد عندك [يقصد الشيخ علي الجنيدي] طعاما كافيا، كما هو مؤسف أنني نسيت البدلة، كذلك عقلي يتعذر عليه فهمك، وسأدفن وجهي في الجدار، ولكني واثق من أنني على حق..) -15-

لا يكف سعيد مهران عن استعادة أجواء وقيم التصوف (الحوش غير المسقوف والنخلة الفارعة والصبارة و حلقات الذكر واهتيام الأب بالعرفان وأقوال الشيخ علي الجنيدي)،وعن مساءلة العرفان، حتى في لحظات الضيق والهروب والضياع.

وكما غيبت علائق سعيد مهران بالعرفان وفضاءاته، غابت عن مشاهد فيلم فضاءات إيحائية، لا تقل عرفانية عن حلقات الذكر، مثل: الصحراء والخلاء والهضبة.

آلية الإضافة

يقتضي التعويل على التوسيع والإضافة والتفريع إغناء وتأجيج الصراع الدرامي والكشف عن الخفي وعن المكنون والاتساق مع مجرى ومنطق وإيحاءات الأحداث. ولم يلتزم كاتب السيناريو بقاعدة الإغناء ولا بقاعدة الاتساق في بعض الإضافات (إصابة قمر/ شهيرة بشظية أثناء المطاردة وتنكر صلاح سليمان/ نور الشريف في زي طبيب في المستشفى ودفاع المحامي محسب عوض الله عن الراقصة المتهمة بتهريب الهرويين).

إن استفادة قمر /شهيرة من نفحات عصر الانفتاح الاقتصادي (امتلاك عوامة وسيارة مرسيديس)، يعزز فرضية تأقلمها وتكيفها لا فرضية تمردها وتطلعها إلى ولادة جديدة. لقد انحازت نور كليا إلى سعيد مهران،لا شغفا وتولها به ،بل بحثا عن خلاص من كينونة معطوبة ،اجتماعيا ونفسيا ووجوديا.

(فنظر [سعيد مهران] إلى سواد الليل المتراكم خارج النافذة ،واستطرت[نور] وهي تقول :

-متى يجيء؟ الانتظار طال ولا فائدة، ولي صديقة أكبر مني بأعوام تقول وتعيد القول إننا نصير عظاما أو أسوأ من ذلك فحتى الكلاب تعافنا، وخيل إليه أن الصوت المتكلم نافذ من قبر فامتلأ شجنا ولم يجد ما يقوله) -16-

وعليه، فإن توق قمر/ شهيرة إلى الهروب رفقة الهارب المطارد صلاح محمود سليمان /نور الشريف، غير مبررة بالنظر إلى وضعها المادي والاجتماعي المريح وإلى تحولات المحيط السوسيو- ثقافي.

وقد حرص السيناريست أحمد صالح على إضافة شخصية سيد / شوقي شامخ، معاق الحرب، المنسي وصديق صلاح محمود سليمان الصدوق. وتكشف علاقة صلاح بسيد، عن متانة الصداقة في وسط تؤثثه الخيانة والبؤس الفكري والاجتماعي. ولئن وفرت هذه الصداقة واحة للاستراحة نفسانيا ووجدانيا في بيداء المكابدة، فإنها قلصت من قوة التوتر الدرامي، ومن حدة إحساس الشخصية المطاردة بالوحدة والعزلة والاكتئاب رغم اقتناعها التام بشرعية تمردها.

(.. ومأساتي الحقيقية أنني رغم تأييد الملايين أجدني ملقى في وحدة مظلمة بلا نصير ،ضياع غير معقول...)-17-

التركيب



مما لا شك فيه، أن تأويل المخرج كمال الشيخ أقرب إلى الفضاء الدلالي والعالم الفكري للرواية من تأويل أشرف فهمي لها فقد احتفظ كمال الشيخ بالمسار الدرامي للرواية، وبمحركات ومسرعات الصراع الدرامي (الرغبة في الانتقام من المنظر ومن الأتباع وقتل الضحايا الأبرياء وإعادة بناء القناعات الفكرية بإطراح نهج العرفان ومسالكه والإحساس القاهر بالعجز والحصار والوحدة)، وركز على اختلاجات وعي ووجدان سعيد مهران. أما أشرف فهمي ،فقد احتفظ -إ جمالا- بالاطار العام للرواية ،إلا أنه أحدث تغييرات جوهرية في ترتيب الأحداث ،وتفاعل الشخصيات مع محيطها وفهمها لواقعها وتشكل وعيها بعالم الانفتاح الاقتصادي وقضاياه و إشكالياته الفكرية والسياسية والقيمية.

لقد تاق سعيد مهران، في الرواية، إلى إزاحة الخيانة واستعادة القيمة، وتحقيق المصالحة بين الحب والحرية والكرامة والعدالة، أما صلاح محمود سليمان، فرام التطهر من آثام عصر الانفتاح وفساد العلاقات المدينية، والعودة إلى النشأة الأولى.

الهوامش

1- **نجيب محفوظ، اللص والكلاب، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، ص.37-38.**

2- **نجيب محفوظ، اللص والكلاب، ص.37.**

3- **لويس عوض، اللص والكلاب، ضمن: نجيب محفوظ –إبداع نصف قرن إ عداد وتقديم: غالي شكري، دار الشروق ، بيروت – القاهرة ، الطبعة الأولى 1989،ص.104.**

4- **نجيب محفوظ، اللص والكلاب، ص.7**

5- **غالي شكري، المنتمي –دراسة في أدب نجيب محفوظ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 1982، ص.268.**

6- **نجيب محفوظ، اللص والكلاب، ص.47.**

7- **نجيب محفوظ، اللص والكلاب، ص.125.**

8- **نجيب محفوظ، اللص والكلاب، ص.71..**

9- **نجيب محفوظ، اللص والكلاب، ص.94**

10- **نجيب محفوظ، اللص والكلاب، ص.28-29.**

11- **رجاء النقاش، صفحات من مذكرات نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى 2011، ص .265.**

12- **نجيب محفوظ، اللص والكلاب، ص.119.**

13- **نجيب محفوظ، اللص والكلاب، ص.98-99.**

14- **-نجيب محفوظ، اللص والكلاب، مصر، ص.99.**

15- **- نجيب محفوظ، اللص والكلاب، مصر، ص.134.**

16- **- نجيب محفوظ، اللص والكلاب، مصر، ص.94.**

17- **نجيب محفوظ، اللص والكلاب، ص.110.**

المقابلة المفقودة مع بيير باولو بازوليني

ترجمة: رشا كمال

في الثلاثين من أكتوبر 1975 وقبل ثلاثة أيام من حادثة مقتله، سافر بيير باولو بازوليني إلى ستوكهولم لتقديم فيلمه الذي سيكون الأخير "سالو أو 120 يوما في حياة سدوم" الي النقاد السويديين.

سُجل هذا الحوار بهدف تحويله إلى حلقات إذاعية، ولكن تم التحفظ عليه بعد خبر مقتله بدلا من عرضه الفوري كما يحدث في أيامنا هذه.

وضاع التسجيل في النهاية، ولكن في حوار أجراه كل من الناقد إيريك لوري، والناشر روبرت ماجوري لصحيفة "ليبراسيون"، أكدا أن كارل هنريك سفينستيدت المترجم السويدي الخاص ببازوليني، وهو أيضاً مؤرشف شغوف، اكتشف مؤخرا أن لديه نسخة محفوظة من المقابلة.

ونقدم هنا ولأول مرة نص هذا المقابلة، ويبدأ حوار الطاولة المستديرة بعد سؤالين رسميين، بسيداتي، سادتي......

- **ماذا تعرف عن السينما السويدية؟**
- **أعرف برجمان، شأني شأن باقي مثقفي ايطاليا، ولا أعرف غيره، سمعت عن أسماء مخرجين آخرين، ولكني لم أر أيا من أعمالهم.**
- **لم تراهم ابداً؟**
- **أبداً، إن روما مدينة شنيعة، بها دور عرض مستقلة ولكن نادرا ما يعرضون فيها شيئا.**
- **ألا توجد لديكم سينما مستقلة في روما؟**
- **بلى، عدد قليل ليس مثل باريس.**
- **سيداتي سادتي، السيد بازوليني جاء لتقديم أحدث أفلامه وهو عن سادوم..**
- **أعتقد أن هذه هي أول مرة أقدم فيلما لم يكن فكرتي الأصلية، فقد كان يفترض أن يخرجه سيرجيو جيتي، على أن أساعده في كتابة السيناريو كالعادة. ولكن كلما تقدمنا في الكتابة، كان سيرجيو يفقد اهتمامه بالموضوع بينما كنت انا أقع في غرامه أكثر فأكثر، خصوصا عندما طرأت لي فكرة جعل الأحداث تدور في عام 1945 أي في الأيام الأخيرة لجمهورية "سالو" الجمهورية الإيطالية الاشتراكية".**

انشغل سيرجيو بالتفكير في مشروع آخر وتخلى عن الفيلم، فقررت استكماله، والفيلم مبني على رواية الماركيز دو ساد، وموضوعه يدور حول تصوير الجنس. لكن تناولي لهذا الجانب اختلف عما في أفلامي الثلاثة الأخيرة، الثلاثية التي احب ان اطلق عليها ثلاثية الحياة، "ديكاميرون" Il Decameron، "حكايات كانتربري Tales of Caunterbury" و"ألف ليلة وليلة" Arabian Nights. لأن الجنس في فيلمي الجديد ما هو الا رمز لسلعنة الأجساد تحت قبضة السلطة.

اعتقد ان النزعة الاستهلاكية تتلاعب وتنتهك حرمة الأجساد مثل النازية بالضبط. ويصور الفيلم التوازي المشئوم بين النازية والنزعة الاستهلاكية. لا أعلم إذا ما كان الجمهور سيفهم ذلك، لإن الفيلم يكشف عن نفسه بطريقة غامضة، كمسرحية إعجازية تستعيد المعنى اللاتيني القديم لكلمة "اللعنة" المقدسة.



- لماذا وقع اختيارك على عام 1945 للفيلم؟
- أردت اعادة تمثيل نهاية حقبة المجد السحيقة. كان يمكن أن تكون الأحداث في سنة 38، 39 أو حتى 37، ولكنها كانت ستكون أقل شاعرية.
- وما الجانب الشاعري في تلك الفترة؟
- الانحلال والانحطاط لهما طبيعة شاعرية، فإذا كنت قد اخترت ذروة العهد النازي لتقديم الأحداث، كان سيصبح فيلما لا يحتمل. ولكن بمعرفة أن تلك الأحداث قد وقعت في الأعوام الاخيرة، وان كل هذه الاضطرابات كانت على وشك الانتهاء، سيشعر المشاهد بالارتياح، ويتنفس الصعداء. فهذا فيلم عن الفوضى الحقيقية في جوهره، أي فوضوية السلطة.

- **أنت شاعر وسينمائي، ما وجه التقارب بينهما؟**
- **بالنسبة لي هناك تآلف ووحدة عميقة بينهما، كما لو أكتب بلغتين مختلفتين.**

ما عنوان فيلمك الجديد؟

- **سالو، وهو اسم مدينة تقع بالقرب من بحيرة غاردا، وكانت عاصمة للجمهورية الفاشية. وهو عنوان متعدد الأغراض لالتباسه بالغموض، فالعنوان الكامل سيكون "سالو أو 120 يوما في حياة سدوم". ولن يوجد بالفيلم أي إعادة تشكيل للأحداث في تلك الحقبة، ولا اي علاقة تاريخية حقيقية تربطها بها، فلن تجد أي صور لموسوليني، ولن يؤدي أحد التحية الرومانية.**
- **كيف تحصل على الدعم اللازم لأفلامك، وهل تعتبر أفلامك ناجحة تجارياً؟**
- **الدعم المعتادة، عندي منتج.**
- **إذا ليس لديك أي مشاكل؟**
-
- **لم تواجهني أي مشاكل منذ فشل فيلمي "حظيرة الخنازير" porcil، و"ميديا" Medea تجارياً، أما باقي الأفلام فقد حققت نجاحا في شباك التذاكر. فيلم "أكاتوني Accattone، كان موقفه صعبا، فلم يحقق النجاح المرجو منه، ولكنه كان جيدا بالنسبة لمخرج مبتدئ، ومنذ ذلك الوقت لم تواجهني أي مشاكل.**
- لكنك **تعمل تحت مظلة النظام التجاري؟**
- **نعم، تماماً.**
- **هل تعني أن أي مخرج يستطيع تقديم افلاما شخصية شاعرية داخل النظام التجاري؟**
- **نعم، هذا ممكن في ايطاليا، انا لست الوحيد، فهناك فيلليني مثلا يفعل نفس الشيء.**
- **أنت وفيلليني من كبار المخرجين، هل يستطيع المخرج الشاب ذو الخمس وعشرين عاما أن يفعل ذلك؟**
- **إنه أمر شاق بالنسبة للشباب، ولكن هذا ينطبق على جميع المهن، فالطبيب الشاب يعاني أيضاً. لكن في بعض الحالات يقدم مخرج مثلي يد المساعدة للمخرجين الشباب لكي يشقوا طريقهم، مثلما فعلت مع برناردو برتولوتشي، وربما إذا قابل برجمان أحد المبدعين الشباب سيقدم له أو لها يد العون ايضاً.**
- **طالما لديك القدرة على العمل داخل النظام التجاري، كيف تختار موضوعاتك؟ وهل تتمتع بنفس الحرية التي لديك عند كتابة الشعر، أم تضع الجمهور في الحسبان؟ أليست هذه مشكلة؟**
- **هذه ليست معضلة أخلاقية، سياسية، أو عملية بقدر ما هي معضلة جمالية بشأن المقاييس ونظم عرض الفيلم، والتي تؤثر بدورها على سهولة قراءة العمل. دعني أوضح أكثر، لنأخذ على سبيل المثال أقصى حالات المبالغة كالأفلام التجريبية،**

والتي يصعب فك طلاسمها كما يقول الناقد فيليب سوليرز، وفي المقابل سنتناول نصا من نفس النوع. في كلتا الحالتين يعتبر الفيلم أوضح بكل تأكيد، لما تمتاز به طبيعة التقنية السينمائية بدرجة عالية من البساطة وسهولة القراءة المتأصلة فيها.

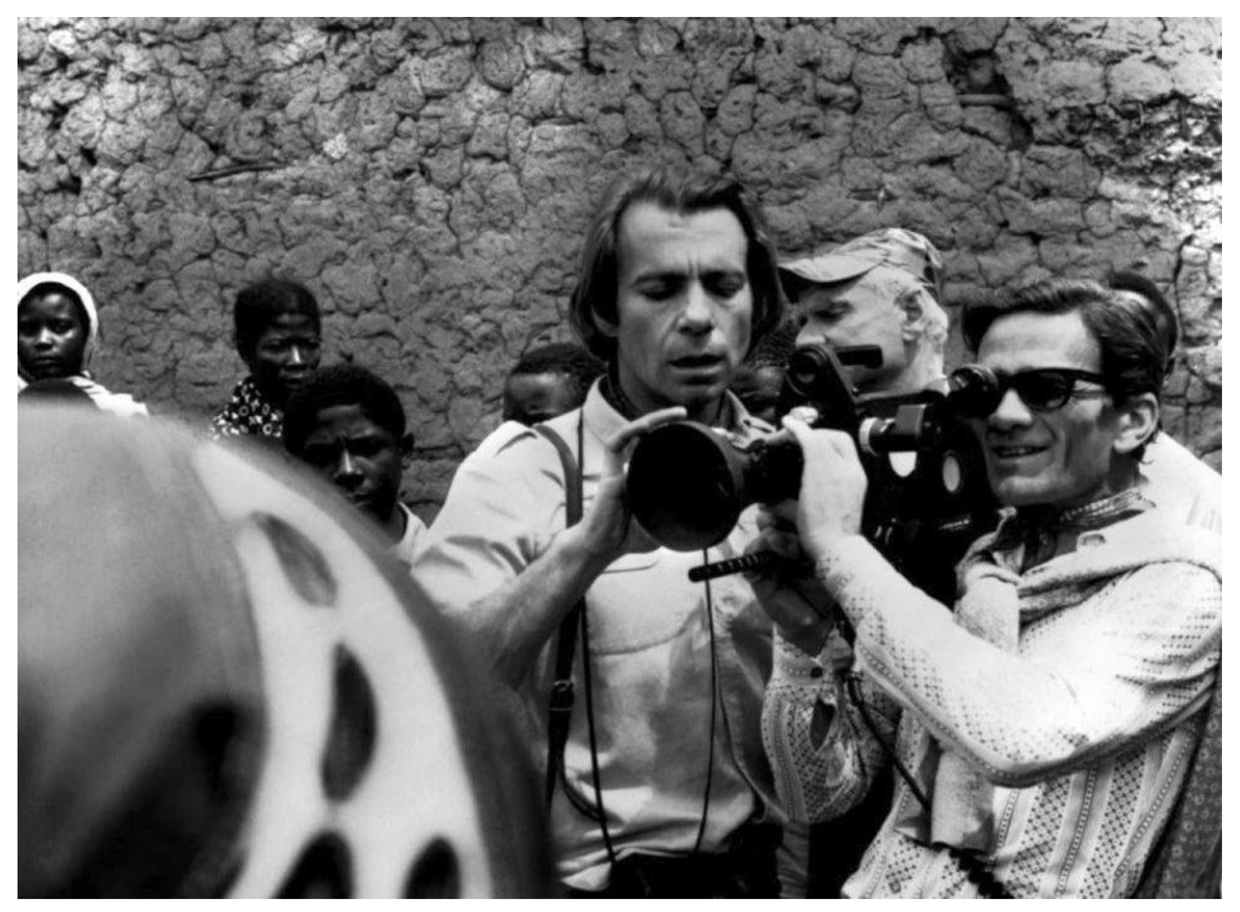
- **هل يمكن أن تستمر في إخراج الأفلام في إيطاليا حتى لو لم تحقق نجاحا تجارياً؟**
- **هذا أمر وارد، وبصرف النظر يمكن للمرء أن يحاول مرة أخرى طالما ان الفشل على المستوى التجاري فقط، والفيلم يتمتع بجودة معينة.**
- **هل تخليت عن اللمسات الواقعية في أفلامك الاولى للأبد؟**
- **لا أتفق مع هذا الرأي، فبعد خمسة عشر عاما في ايطاليا عرضوا أخيرا على التليفزيون فيلم "أكاتوني Accattone"، وأدركنا انه لم يكن فيلما واقعيا على الاطلاق بل كان حلما، فيلماً غرائبياً.**
- **ألم يعتبرونه فيلما واقعيا في إيطاليا؟**
- **بلى، ولكن كان هذا سوء تفاهم، عندما قمت بإخراجه كنت أدرك بأنني أقدم فيلما شاعريا، وليس غرائبياً كما يبدو الآن، فقد استخدمت المقاطع الصوتية المسجلة وصورتها على هذا النحو لسبب معين. وكانت النتيجة أن العالم الواقعي الذي استوحيت منه الفيلم قد اختفى، ولم يعد هناك بل لقد أصبح الفيلم مجرد حلم عن هذا العالم.**
- **وهل فيلمك الثاني "ماما روما" فيلم واقعي؟**
- **"ماما روما" ربما يكون أكثر واقعية من"أكاتوني" Accattone. يجب أن أعيد مشاهدته فهو أقل جمالا وكمالا، ولكن هذا يرجع لافتقاره لحالة الحلم**
- **ما هي خبراتك الدراسية في المجال السينمائي؟**
- **ليس عندي أي خبرات، فقد تدربت وتعلمت عن طريق مشاهدة الأفلام، بداية وتحديداً من قامتين كبيرتين هما شارلي تشابلن وكينزو ميزوغوتشي. وستجد أن كل شيء في افلامي يقع بين هذين القطبين. أفلامي كما يصفها الأسلوبيون حسب التصنيف الاسلوبي هزلية ورفيعة المستوى. حتى في أكثر أفلامي شكلانية "أوديب ملكا" Oedipus Rex ، ستجد العنصر الهزلي متغلغلا فيه.**

وفي الحقيقة أنا أرى دائماً أن الواقعية في السينما ما هي إلا عنصرا هزليا. ولكن يجب أن نحذر من جعل هذا المصطلح أكثر عادية.

- **أنت كنت ولا تزال كاتبا، كيف قررت أن تخرج افلاما؟**
- **إنها قصة طويلة، عندما كنت صبيا في الثامنة عشرة او التاسعة عشرة من العمر أردت أن أصبح مخرجا سينمائيا، ثم قامت الحرب فقضت على أي أمل أو احتمالية لذلك. فنشرت أولى رواياتي المحتالين Ragazzi di vita التي حققت نجاحا في إيطاليا، وطُلب مني بعدها كتابة سيناريوهات للأفلام، وكانت أول مرة أستخدم**

الكاميرا عند إخراج فيلمي الأول" أكاتوني"، ولم يسبق لي حتى التقاط أي صورة فوتوغرافية، وحتى يومنا هذا لا أستطيع التقاط صورة جيدة.

- أين ترى نفسك في المستقبل، في السينما أكثر أم في عالم الأدب؟
- في الوقت الحالي، أفكر في إخراج عدد من الأفلام، وبعدها سأكرس نفسي كليا للأدب مرة اخرى.



- هل أنت صادق؟
- نعم في هذه اللحظة، وأتمنى ان أظل كذلك.
- هل مهنة الإخراج متعبة، تبدو أنها ممتعة في ايطاليا، هل يستمتع الإيطاليون أكثر؟
- لقد استمتعت كثيرا، إنها لعبة رائعة ومرهقة جدا خصوصا عندما أكون أنا المصور أيضا، يجب أن أحمل الكاميرا طوال الوقت، أي أنه مجهود بدني ايضا، ولكن لا يزال أمرا ممتعا جدا.
- وماذا عن فريقك؟ هل هم كثيرون؟
- لا، أقل عدد بقدر الامكان.
- هل تصور دائما بخام 35 مللي؟
- نعم، دائماً.

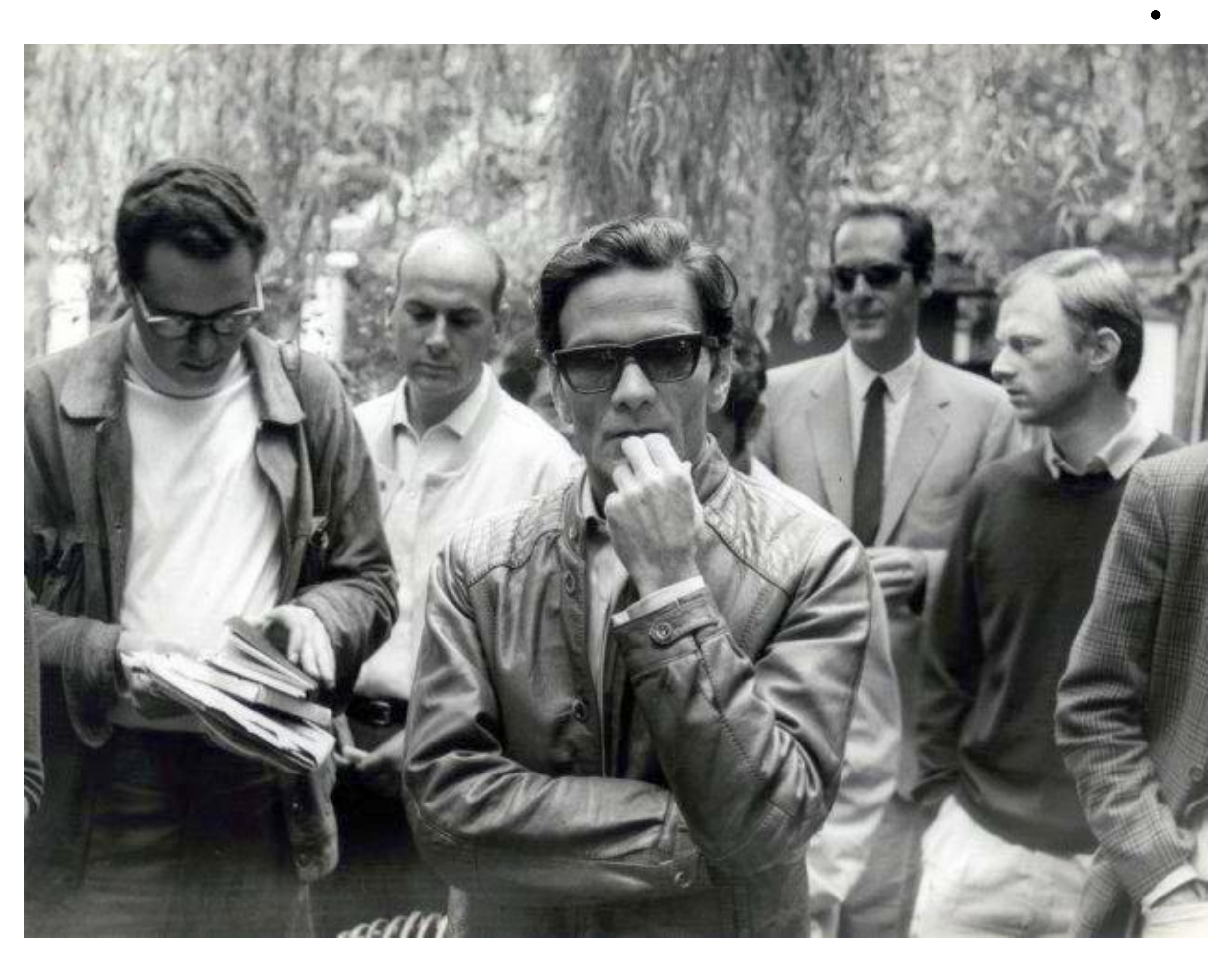
- **هل يستغرق الشخص وقتا طويلا لكي يتعلم؟**
- **تتعلم كل شيء خلال خمس عشرة دقيقة.**
- **هل تفضل الممثلين غير المحترفين؟ كيف تعمل؟ هل تبحث أولا عن أماكن التصوير، ثم تختار الممثلين؟**
- **لا، ليس هذا بالضبط، إذا كانت البيئة المطلوبة للفيلم تخص الطبقة العاملة، اختار رجالا ونساء من نفس الطبقة، أي ممثلين غير محترفين لأنني أؤمن بأن الممثل القادم من الطبقة المتوسطة لا يستطيع أن يؤدي دور الفلاح أو العامل، سيبدو أمرا خاطئا بشكل لا يغتفر. ولكن إذا كنت أصنع فيلما عن الطبقة البورجوازية وطالما لا أستطيع أن أطلب من محامي أو مهندس ان يمثل في الفيلم، سأختار وقتها ممثلين محترفين.**
- **بالطبع أنا أتحدث عن ايطاليا، وكيف كانت منذ عشر سنوات. لو كنت أعمل في السويد كنت على الأرجح سأستعين بممثلين محترفين، طالما لا يوجد هناك اختلاف بين رجال الطبقتين العاملة والمتوسطة. أنا أتحدث عن الفوارق الجسدية، في ايطاليا هناك فروق بين الطبقتين مثلما توجد فروق بين الرجل الأبيض والرجل الأسود.**

  لا يوجد في أخر أفلامك أي عناصر دينية، أليس كذلك؟
- **لست متأكدا من خلو آخر أفلامي من العناصر الدينية، فمثلاً في فيلم ‘‘ألف ليلة وليلة’’ كانت فيه نبرة دينية طوال الأحداث. ولم يكن هناك أي ملمح للتدين الطائفي، أو أي مواضيع دينية مباشرة، ولكن كان هناك بالتأكيد موقف غامض وغير منطقي. في الجزء المحوري ‘‘نينيتو’’ Ninetto من الفيلم.**
- **هل لك دور فعال ونشط في الحوار بين الماركسيين والكاثوليك في إيطاليا؟**
- **لم يعد هناك وجود للماركسيين ولا للكاثوليك في إيطاليا، لم يعد هناك أي كاثوليك في إيطاليا.**
- **هل يمكنك توضيح ذلك؟**
- **كانت هناك ثورة في إيطاليا، وهي الوحيدة في تاريخها، بينما عاصرت العديد من الدول والعواصم الرأسمالية الأخرى أربع أو خمس ثورات وحدت تلك الدول. أقصد بذلك التوحيد الملكي، الإصلاح اللوثري، الثورة الفرنسية، والثورة الصناعية الأولى، بينما قامت الثورة الايطالية مع الثورة الصناعية الثانية، والتي تسمى النزعة الاستهلاكية، مما أدى الى تغير جذري في الثقافة الايطالية حسب المفاهيم الأنثروبولوجية، فقبلها كانت الفروق بين الطبقتين المتوسطة والعاملة مثل الفروق بين الأعراق، أما الآن فقد تلاشت تقريباً هذه الفوارق. وأكثر طبقة حل بها الدمار هي الطبقة والثقافة الريفية أي القرويين.**

- **لم يعد لدى الكنيسة الكثير من رعاياها من الفلاحين اليوم، وأصبحت الكنائس خاوية ومعاهد اللاهوت ايضا. وإذا تجولت في شوارع روما لن ترى طلبة الدين فيها. وفي آخر انتخابات كان النصر حليفا للتصويت العلماني.**

كان للماركسيين أيضا نصيب من التغيير الأنثروبولوجي الحاصل بسبب النزعة الاستهلاكية، فقد تغير نمط معيشتهم وأصبحت لهم نماذج ثقافية مختلفة، وتغيرت أيديولوجيتهم ايضاً.

-



- **هل هم ماركسيون واستهلاكيون في نفس الوقت؟**
- **هنا مكمن التناقض، كل من يعتبر نفسه ماركسيا او شيوعيا هو استهلاكي ايضا، حتى الحزب الشيوعي الايطالي رضخ ايضا لهذه المتغيرات.**
- **عندما تتحدث عن الماركسيين هل تقصد الحزب الشيوعي أم أي فصائل أخرى؟**
- **أيا كان، الشيوعيين، الاشتراكيين، المتشددين. فمثلاً المتطرفون الإيطاليين يزرعون القنابل ثم يقضون ليلتهم أمام التلفاز.**
- **هل مازال الانقسام الطبقي موجودا في المجتمع؟**

- **نعم، ولكن هذه سمة ايطالية خاصة، فالصراع الطبقي لم يعد على المستوى الثقافي بل أصبح على المستوى الاقتصادي. والاختلاف بين رجل الطبقة المتوسطة ورجل الطبقة العاملة أصبح اختلافا اقتصاديا ولم يعد ثقافياً.**
- **ماذا عن الحركة الفاشية الجديدة؟**
- **لقد انتهى عصر الفاشية عندما خضعت للإله والعائلة والجيش والوطن، وهي كلمات لا تحمل أي معنى حاليا. ولم يعد هناك إيطاليون يتأثرون عاطفيا بوقوفهم أمام العلم الوطني.**
- **هناك انحلال عام في المجتمع الايطالي اليوم، أليس كذلك؟**
- **أرى أن النزعة الاستهلاكية الفاشية أسوأ بكثير من الفاشية القديمة، لأن الفاشية الكهنوتية لم تتمكن من تغيير الإيطاليين، كانت شمولية ولكنها لم تكن جمعية. سأذكر مثالا، لقد حاولت الفاشية جاهدة طيلة عشرين عاما أن تمحي اللهجات المحلية ولم تنجح في مسعاها، بينما تتظاهر النزعة الاستهلاكية بحمايتها وهي تهدمها في حقيقة الأمر.**
- **هل برأيك هناك توازن معين بين هاتين القوتين المختلفتين؟**
- **هناك توازن فوضوي.**
- **ومن أين أتت الفوضى؟**
- **إنها أزمة النمو الايطالي، فعندما تحولت إيطاليا بسرعة من دولة نامية إلى دولة متطورة، حدث هذا في ظرف خمس أو ست او سبع سنوات، الأمر يماثل تحويل عائلة فقيرة جدا الي ذوي المليارات بين ليلة وضحاها، ستكون النتيجة فقدان هويتهم.. وهذا ما يمر به الايطاليون الآن، حالة من فقدان الهوية. أما باقي الدول إما تطورت بالفعل وبدأت في فقدان هويتها تدريجياً خلال القرنين الماضيين، أو مثل الدول النامية بالعالم الثالث.**
- **لتكن قديسا مثل الأم تيريزا وآتِ لنا بنبوءة، هل ترى أملاً يلوح في أفق المستقبل؟**
- **يجب أن أكون مثل كاساندرا لا تيريزا، سألت اليوم شخصين كنت أتحدث معهما من السويد ما إذا كانا يشعران بأنهما أقرب إلى الحضارة الإنسانية ام الحضارة التكنولوجية. وجاء الرد محزنا، لشعورهما بأنهما من الجيل الأول بعد ثلاثين جيل، وأنهما لا يختلفان كثيراً عنها.**

وأنهي كلامي بأن جميع ما قدمته هنا من أجوبة تعبر عن آرائي الخاصة، ولو تحدثت مع إيطاليين آخرين سيقولون لك: إنه رجل معتوه، هذا البازوليني.

**** نشرت للمرة الأولى في 17 يناير 2012**

اللغة السينمائية في محيط الواقع: الحكاية في بعدها الرمزي

فيلم انفصال نادر عن سيمين أنموذجا

بقلم: عباس خلف علي
ناقد من العراق

مدخل أولي:

تحتل مواضيع السرود السينمائية على طبيعة غير تقليدية في اتصالها الجمالي بالأشياء بحيث تأخذ الحركة شكل النمط أو الحيز علامة دالة على التكوين الأدائي للصورة.

هذا التكوين يغادر الكثير من المفردات التي قد لا تناسبه في خلق علاقات طبيعية، وهذا ما نكتشفه عند الكثير من الأفلام التي تشكل محورها الرواية إنها لا تعتني كثيرا بالتفاصيل والتوصيفات مثل النص الذي يعتمد على لغة داعمة لتشكيل أبعاد الصورة الذهنية ومتمثلاتها في الواقع، وهو ما يمكن إحالته إلى عملية الرصد داخل النص عند السينمائي، أي تحويل قراءة النص إلى مادة أخرى داخل الشريط، نوع من التجلي الافتراضي الذي يطمح أن يماثل جوهر النص وصولا لتحقيق غاية ذات قوة تأثير بصري يضاهي الواقع ولا يعكسه (المقصود هنا واقع النص الورقي).

هذا التوجه أوجد أو فتح أفقا في طريقة التعبير عن الحكاية على الرغم من شرطية الحاجة المتبادلة بين الرواية والسينما إلى حدث، حيث كلا الفنين هما ينتميان إلى فعل زمني، الفعل الذي يلبي حاجة النص هو ذاته الذي تعنيه السينما وهما في ذلك معنيان بالعلاقة الزمنية ومدى تفاعلها وتأثيرها ولكن الأهم هو كيف يمكن استثمار هذا الفضاء في أبعاده الفكرية والفلسفية والاجتماعية.

فكرة النص

إن عملية الارتباط بفكرة النص أو ما يسميه ألآن غرييه بنص الشاشة هي قائمة على مبدأين أحدهما يقوم على تذوب النص داخل الشريط إلى درجة يفقد معها خواصه القرائية التي اهتمت بالتلقي وليس المشاهدة وهذا النموذج أعتمد بشكل كبير على يد الموجة الجديد التي شكل قطبها بعض الروائيين المخرجين مثل كلود سيمون وجان جينيه وألان روب غرييه وغيرهم وكذلك تبنت السينما العربية هذا الاتجاه ومن رواده يوسف شاهين ومحمد راضي وجلال الشرقاوي ومن ثم نادر جلال وكمال الشيخ وخيري بشارة وتوفيق صالح ومحمد شاهين وحسين كمال وآخرين.

والشأن الثاني هو استثمار الحكاية بعد تقشيرها عن طبقاتها والوصول بها إلى المعنى الذي يلبي حاجة الشريط وهو ما يسمى بسينما المؤلف، أي المخرج يحاول تشذيب فكرة

الحكاية وتجسيد أبعادها في الذهن وملاحقة تكويناتها التي يمكن أن تخلق منها عالما خاصا بها عبر رؤيا لا دخل للنص بهذا التشاكل الفني، وهو نمط أو أسلوب قريب من تصنيفات قديمة أثارتها الكاتبة المعروفة ففرجينا وولف عندما قالت في كتابها المعروف "السينما والأدب" إن على السينمائيين أن يتجنبوا ما نحصل عليه بالكلمات، هذه السينما استطاعت أن تنتج العديد من الأفلام ذات أفكار هادفة ومتميزة وإن كانت بحدود الفلم القصير الذي لا يتجاوز في أفضل حالاته ستين دقيقة، وهذا يعني أن مثل هذه الأفلام قد تساهم بالحراك السينمائي أمام تكاليف الفيلم الروائي الطويل باهظ الثمن وهذا ما وضع قدرات المخرج التأليفية والإخراجية معا أمام تفاعل حقيقي في البناء والحدث والقضية التي تشكل محور أساسي في المساهمة على مستوى المهرجانات الدولية أو العالمية التي ماعادت أن تثيرها المغريات الروائية التي كانت إلى حد ما شهية مفتوحة للتجارب السينمائية المتعددة في أساليبها وطرحها.

القراءة والمشاهدة

ومع ذلك تبقى التقنيات في السينما أو الرواية أو ما يسميها الكاتب الجزائري المعروف الطاهر وطار بالسينو رواية، تشكل التداخل العضوي في المكون الفني/ الأدبي الذي سيبقى مصدرا من مصادر الجذب والتشويق بين الطرفين، ومهما تعددت أساليب التعبير السينمائي يمكن أن تخلق جوا من حالة تنافس جوهري في صناعة الإبداع على مستوى القراءة/ المشاهدة.



إذن سينما المؤلف شغلت ذهنية السينمائي في تحرير النص من زمنه القرائي أي أنه نص شاشة بامتياز له زمنه الخاص وحكايته وشخوصه ولا يهتم بالنص الحرفي أطلاقا لأنه يعتقد أن أدواته مهيأة لتأثيث أغراض الصورة في التعبير من دون الحاجة إلى

طريقة الأفلام الروائية التي لا تسمح حتى بتغير ثريا النص كشرط أساسي لعملية أنتاج الفلم على اعتبار انه يشكل جزء من ملكية التأليف التي لا تقبل التفاوض.

وإذا أردنا أن نجمل القول في هذا الموضوع نستطيع أن نؤكد من خلال المشاهدة لأفلام الحقبة التسعينية من القرن المنصرم والمفارقة التي يمكن أن تذكر هنا أن المدرسة الواقعية الإيطالية الجديدة التي خرجت على يد العملاقين أنطونيوني وفيلليني أو الموجة الجديدة التي تبنت أفكارها جماعة آلان روب غرييه، قد تميزت بهما دول أفريقية وآسيوية ومعها أمريكا اللاتينية بحيث كانت أكثر تأثيرا وانتشارا من نظيراتها في الدول الأخرى ربما تكون استثناءات بسيطة تحدث هنا أو هناك ولكنها لا تشكل كموجة مثيرة للجدل كالتي أحدثتها المناطق الثلاث آنفة الذكر.

ويمكن للباحث السينمائي أن يجد ذلك واضحا من خلال حصدها للجوائز في المهرجانات المختلفة ونذكر هنا بعض من تلك الأفلام التي تميزت بها أنجولا وغينيا بيساو وموزنبيق ونيجيريا ومصر وتونس والمغرب على صعيد المهرجانات الدولية فكان الأبرز كما يقول الناقد السينمائي الأفريقي – فرانك يوكاديو – هو فيلم – هاوية الحب – لعبدالرحمن سيساغو و- ساراونيا – للمخرج ميدهو ندو و- فتاة سوداء – للمخرج عثمان سيمين وغيرها من الأفلام التي كانت ومازالت تعتمد على التراث الشفاهي (الجيرو) في صنع الحكاية الفيلمية بالإضافة لتقنية استخدام الصور المتحركة كعامل مساعد لبيان لغة سينما توغرافية لغة مبدعة وسهلة .

وفي نفس الاتجاه يذكر الناقد علي أبو شاور أن الفيلم الأفريقي أذا أردنا أن نتحدث عنه فهو مطلوب عالميا لأنه ببساطة تتناول أفلامه استعادة هويته المفقودة التي تناقض الصورة القاتمة التي طرحتها هوليود على الرغم من استخدامها للموروثات المحلية ألا أنها كانت حاضرة بتوهجها الإنساني نحو الحرية والانعتاق من رقبة الاستعمار المقيت، وهذا ما ينطبق على أفلام أمريكا اللاتينية التي زاولت نفس اللعبة الأفريقية ولكن بسحر الواقع الذي تجلت فيه روح الدهشة والغرابة في تناولها للمورث الشعبي ليشكل السحر مادة في صناعة الدراما الفيلمية ولكنها بطريقة التغريب أي الخروج عن المألوف ولكنه مؤثر في فعل الشيء بينما السينما العربية بقيت إلى حد ما صراعها قائم بين النص/ الفيلم على الرغم من محاولات راقية شاهدناها للبعض نذكر منهم الراحل المبدع رضوان الكاشف في فيلم عرق البلح وأسامة فوزي في فيلم شارع الإسفلت وسعيد حامد في فيلم الحب في ثلاجة والتونسية فريدة التلاتلي في صمت القصور والمغربي محمد الركاب في فيلم حلاق درب الفقراء وقاسم حول في فيلم المغني وغيرهم كثير ولكن يبقى على رأس هذه القائمة الفنان الراحل يوسف شاهين وخصوصا في أفلامه الأخيرة المصير الذي تناول فيه قضية أزمة أبن الرشد الفكرية والمهاجر الذي منعته الرقابة في مصر لحساسية موضوعة الطرح الذي قد يلامس شغاف قلب المواطن المصري ومع جدارة الأفكار الساخنة كانت رؤاه السينمائية تخلق تقنية موازية للحدث مما تشكل تأثير ووقع وصدا في المهرجانات السينمائية.

ما نريد أن نقوله باختصار أن سينما المؤلف ليس قائمة على تحجيم دور النص الروائي أو تقويض علاقته إزاء التبادل والتحويل وإنما قائمة على تجسيد أبعاد الخيارات الفيلمية

في إطار الممكنات السينمائية التي تسعى وسائطها أن تأخذ دورا رؤيويا لا تفسيريا لطبيعة النص معتقدة أن لغتها في فضاء المتخيل يحقق إشارته في إعادة إنتاج المبنى الحكائي على وفق الفروض التي تمنحها المعطيات والإحداثيات البصرية التي تتحرك بروح السرد داخل الشريط.

الحكاية الانشطارية

إذن إنها نوع أو أسلوب يهتم بتحول وتركيب جديد يقوم على مبدأ الحكاية الانشطارية , بحيث تكون الصورة موحية مستغرقة في فلسفة ذاتها حتى وان كانت تبدو الحكاية عادية، أي أنها تعتمد على حركة الصورة في أدائها وآليتها وهذا اللون من السرد لاحظناه مكثف ومختزل في السينما الإيرانية وخصوصا في فيلم البقرة للمخرج داريوش مهرجوئى صوره في أحدى قرى إيران لكنها تظهر وكأنها واحدة من القرى المعزولة عن العالم، هذا الفيلم رغم منع عرضه في بلاده ألا أنه أستطاع أن ينال إحدى جوائز مهرجان البندقية 1971 وتبعه بنفس التكنبك مخرجين مهمين مثل محسن مخملباف وابراهيم حاتم كيا وجعفر بناهي الحائز على جائزة مهرجان لوكارنو- الفهد الذهبي عن فيلمه البالون الأبيض، وأبو الفضل خليلي فاز بجائزة أفضل فيلم القارات الثلاث عن فيلمه قصة واقعية وجائزة فرانسو تروفو للمخرج عباس كيارستمي وفيلم – الفتاة الرية – للمخرج مجيد مجيدي الذي استثمر فيها حكاية شفاهية تتعلق بجعفر وجلنار، عشيقان لا تمنعهما العادات والتقاليد من أن تقف أمام تطلعاتهما نحو الحرية المسلوبة حصل هذا الفيلم على جائزة الأوسكار عام 1998 وهنا حري بنا أن نتساءل عن ما أراد أن يضيفه المخرج الإيراني الشاب أصغر فرهادي للتجارب السابقة في فلمه انفصال المرشح للأوسكار 20012من قيمّ سواء كانت اجتماعية أو تقنية/ فنية .

فيلم انفصال

قصة وإخراج أصغر فارهادي

الفكرة والموضوع:

الفكرة في غاية البساطة أب نادر مصاب بالزهايمر ونادر(بيمان معادي) حريص على متابعة تطورات مرضه، زوجته سيمين (ليلى حاتمي) تأتيها فرصة عمل في الخارج تقف القوانين حدا فاصلا بينها وبين السفر أن لم يكن الزوج بمعيتها، هذا الاختلاف أخذ يتنامى بين الزوجين ويتفاقم مما أضطر إلى تشغيل خادمة لرعاية أبيه المريض وفي أحد الأيام وبينما هي ذهبت لإجراء الفحوصات الدورية على الجنين يتعرض الأب إلى نوبة غير طبيعية كاد فيها أن يفقد حياته لو لم يكن حضور نادر المفاجئ سببا لإنقاذ الموقف قد جاء في وقته، وهنا يشتط غضبا على الخادمة ويطردها من البيت. هذه المرأة لم تكن وسيلة أمامها سوى اللجوء إلى القانون مضطرة، أي بتحريض من زوجها العاطل عن العمل.



الموضوع باختصار هناك عدة مواجهات يتعرض لها نادر منها القانون على وفق أنظمته الفقهية والتشريعية، طبيعة الزوجة الطموحة والمنفعلة مما هي عليه من وضع تقليدي خال من الحياة، الأب المعطوب برمزه الإنساني والدلالي، الخادمة تلك الفتاة المسحوقة التي تكون ضحية الغفلة تارة وأخرى تحت سياط الزوج الذي لا يملك شيئا لسداد ديونه غير تفريغ هستيريته بوجهها بشكل عبثي وجنوني وكل ذلك لم يثني الزوجة (سيمين) على الرغم من تدخلها من أجل تسوية الأمر مع زوج الخادمة إلى طلب الطلاق، أي أن الظرف بمعناه الرمزي غير قابل للتفاوض من دون دخول إصلاحات جوهرية كبرى على المنظومة الاجتماعية بكل مفاصلها المتنوعة.

المعالجة الفنية

الفيلم شأنه شأن أغلب الأفلام الإيرانية الأخرى أو بالقليل طريقة تنفيذ أفلامه السابقة استخدم أسلوب الكاميرا المحمولة لتشكل له مرونة في الحركة كما رأينا له ذلك في الرقص في الغبار 2003 والأربعاء الأخير من 2006 وتقريبا هو الأسلوب المشاع عند أغلب المخرجين الإيرانيين كذلك أسلوب اللقطات فأنه يستخدم نسبة عالية منها في إيماءة الصورة أي أنه يكثف الزمن المراد في أجزاء الثانية كما لاحظنا في توظيف مشهد القاضي صوت وتعابير زوم لوجهي نادر وسيمين، حالة انفعال زوج الخادمة، رفض سيمين المدهش، إصرار نادر على عدم التفريط بمبدئه الرافض لترك أبيه، وأعتقد في هذه اللقطة كان أكثر حلما في وصف الحالات الحميمة التي يفتقر لها الغرب المادي في علاقاتهم الأسرية، وجه طفلتهما (سارينا)المحير، استجار الخادمة المتكرر أما اللقطات العريضة تجنبها أو كان مقتصرا في توزيعها على بعض الحالات مثل خروج الأب إلى الشارع لجلب صحيفته المفضلة، الصالة العريضة للمحكمة، بعض الأماكن التي يتردد عليها زوج الخادمة، مشهد تعرض الخادمة للسقوط التي أدعت أنه سبب لها الإجهاض، لحظة الفزع لنادر وسيمين التي تكشفها لقطة تشويه النافذة الأمامية لسيارته.

كان الإخراج لماحا في تأثيث اللقطة أي أنه كان يسير في اتجاهين الاتجاه الأول يأخذ من القصة عنوان للحكاية التي يمكن أن تحدث في أي مجتمع فيه المتناقضات قائمة ومتفاعلة مثل الحرية والكذب الفقر والطموح الأيديولوجي التقليد والحضارة والاتجاه الأخر ينظر إلى لغة الكاميرا ومدى تأثيرها أو كيفية سبر أغوار بواطن الشخصية والارتقاء بها إلى مستوى الكلام غير الموجود أو المباح في الحوار، أي أنه يحاول أن يقول عبر الصورة قصة أخرى مطمورة في لب الحكاية الأصل وهذا باعتقادي من يرتقي بالفن إلى اللغة المتخفية وليس الظاهرة التي يمكن الحصول عليها بسهولة وهذا يعد أهم عامل يمكن أن تستند عليه اللجان التحكمية في ترشيح أفلامها المنتقاة بعناية.

بالإضافة إلى ذلك استعاض الفيلم عن التكلف في الديكور والموسيقى بمغازلة الأشياء المألوفة البسيطة بعناية مركزة، أي بإمكانها أن تخاطب الأذواق عبر رسائل متنافذه تحمل المضمون ومحتواه إلى وجهات عديدة مفتوحة على أفق السؤال المرتبط بمحيط الواقع ومع ذلك لا يمكن أن نغفل أو نعفي الشريط من بعض المشاهد التي لا تخلو من المبالغة والحشو التي تكررت في كليشهات الدموع والرثاء والحزن.

عاش يا كابتن".. فوضى بصريّة قليلة الجدوى"

بقلم: عبد المنعم أديب

ناقد من مصر

عاش يا كابتن" (أسلوب تشجيع واستنهاض بالعاميَّة المِصريَّة) فيلم تسجيليّ مصريّ، لصانعته "مي زايد". وقد عرضته منصة "نتفليكس" في الأيام الأخيرة؛ ليكون أوَّل فيلم تسجيليّ عربيّ تبثُّه المنصة.

في العموم الفيلم يعرض تجربة سينمائيَّة قد تتعرَّض بالقسوة في التقدير لكثير من الرُّؤى الفنيَّة العاقلة، والفيلم بتنفيذه يُحرِّضُك ويَستعدِيْك عليه، بل قد يستفزُّك للنفور منه. فهو فيلم مختلف إلى حدّ بعيد عن الأفلام كمبدأ جماليّ، وعن فنّ الفيلم -أيًّا كان جِنسُه- والذي يعتمد على "النظام" في العمل. ولعلَّ هذا التنبيه يبدو مُستغربًا في نظر القارئ؛ الذي سرعان ما سيدرك الغرض منه منذ دقائق الفيلم الأولى. فالفيلم فوضى بصريَّة عارمة، وطوفان من "اللاشيء".

وكي لا نظلم التجربة التي استطاعت الذهاب بعيدًا -والتي بالقطع ستجد كثيرًا من أصوات التهليل لها- سأحاول اللجوء إلى الموضوعيَّة قدر الإمكان، والتعامُل مع الموجود على الشريط على أنَّه اختيار فنيّ. وسأتغاضى تمامًا عن اتهاماتٍ وُجِّهتْ للمخرجة بسرقة الفكرة والمُلصق من غيرها.

الفيلم يدور حول بعض المحاولات الفرديَّة للتدريب على رياضة "رفع الأثقال"؛ حيث فتاة صغيرة تُدعى "أسماء رمضان"، ومُدرِّبها واسمه "رمضان عبد المعطي". يحاول "رمضان" أنْ يُدرِّب الفتيات على تلك الرياضة، خاصَّةً بعد أنْ استطاع أنْ يصنع من ابنته "نهلة رمضان" بطلة عالميَّة فيها. ويتابع الفيلم جهود "رمضان" من ساحة التدريب المُفتوحة على الطريق، في أحد شوارع محافظة "الإسكندريَّة".

مكان الفيلم هو تلك الساحة التي هي قطعة أرض مليئة بمُخلَّفات البناء، وبعض القمامة، ولا شيء عليها يصلح للتدريب. ويتابع الفيلم جهود "رمضان" في تحديث الساحة، وتسويرها، وتشجيرها. أمَّا زمان الفيلم فسنوات أربع- حسب الظاهر- حيث بدأ الفيلم و"أسماء" في الرابعة عشرة وانتهى وهي في الثامنة عشرة من عُمرها.

ويعرض الفيلم مراحل اشتراك "أسماء" مع مدرِّبها في بطولات متدرِّجة؛ بطولة المحافظة، ثُمَّ بطولة الجمهوريَّة، ثُمَّ بطولة إفريقيَّة. وكذا يعرض بعض الفتيات الأخريات واشتراكهنّ في التدريب والبطولات، وكذا استجداء "رمضان" للمسئولين ومحاولة استمالتهم للاشتراك بأيَّة أموال أو قرارات تُساعد الساحة وأبنائها على مُهمَّتهم؛ خاصَّةً مع سبق حصول فتياته على كثير من البطولات المحليَّة والعالميَّة، أيْ أنَّه مشروع مثمر

وناجح يستحقُّ الدعم. يتحوَّل الفيلم ذو التسعين دقيقةً تحوُّلًا واحدًا؛ عندما يتوفَّى المدرب "رمضان".



وأوَّل ما يقابلنا هو عدم تحديد وجهة موضوع واستهداف الفيلم؛ ما هو هدف الفيلم؟ هل هو عرض تحدِّي "أسماء" ورحلة صعودها، بوصفها تكرارًا لرحلة "نهلة رمضان" وغيرها من الفتيات؟ أمْ عرض الساحة وجهود الجميع في إنجاحها؟ أم هي استعراض لشخصيَّة المُدرِّب "رمضان" نفسه؟ ففي الوقت الذي يوحي لنا الفيلم أنَّ "أسماء" هي هدفه الأوَّل والأخير؛ بدليل تقسيم الفيلم على سنوات عُمرها وحدها، نجد أنَّ الاهتمام كُلَّه منصبٌّ حول المُدرِّب لا الفتاة. بل إنَّ الفيلم صار باهتًا جدًّا بموت المُدرِّب عند بلوغ ستِّين دقيقةً. وكأنَّه صارَعَ للوصول إلى تحرير ثلاثين دقيقة أخرى، كما نجد تأرجُحًا في تحديد منظور الرؤية المعنويَّة بين الإنسانيَّة العامَّة والنِّسويَّة.

لقد عجز الفيلم -أو بدقَّة لمْ يختَرْ طواعيةً- أنْ يقدِّم حياة بطلته "أسماء"؛ فلا نكاد نعرف عنها شيئًا، ولمْ يهتمَّ الفيلم بتعريفنا على تعليمها أو تغذيتها أو دوافعها نحو دخول المجال الرياضيّ، وهذه الرياضة خاصَّةً. وكلُّ هذه ليست أمورًا هامشيَّةً يحقُّ للفيلم التغاضي عنها أو تهميشها، والحقُّ أنَّ الفيلم أغفلها إغفالًا كاملًا. ولمْ يبقَ من "شخصيَّة" فيلميَّة إلا المُدرِّب "رمضان"؛ هذا الرجل العجوز المُتهالك الذي مجَّده الفيلم تمجيدًا واضحًا متعمدًا. والغريب أنَّ الفيلم حرص على تصوير لقطات من التلوُّث السمعيّ والخُلُقيّ البالغ على لسان الرجل؛ حتى لمْ يعُدْ صالحًا للمُشاهدة العائليَّة، ولمْ يعُد صالحًا لتقديم القُدوة للأجيال الشابَّة!

ولعلَّ الأصلح لبنية الفيلم التركيز على جوانب لمْ يُركِّز عليها- التي أشرت إليها- بدل التركيز على مشاهد طويلة يسبُّ فيها "المُدرِّب" مُجرَّد أطفال يلعبون في الشارع!

وبالعمومِ قسَّمتْ الصانعة الفيلم أجزاءً على حسب سنوات البطلة، هذه التقسيمات جاءت واضحةً بكتابتها على الشاشة.

وأهمُّ محور نقاش في الفيلم هو أسلوب التصوير الذي مثَّلَ البنية الرئيسة للفيلم. فهذا الفيلم اقتصر على الصورة وحسب؛ في حين تجاهَلَ دور التعليق الصوتيّ الذي كان قادرًا على نقل الفيلم إلى مستوى آخر من التأثير والجودة، وكذا همَّش بشدَّة دور شريط الصوت. وأقصد هُنا كامل مُكوِّنات شريط الصوت: فليس هناك موسيقى فيلميَّة، وليس هناك حوار مُتعمَّد. والأسوأ هو أنَّ ما دار عَرَضًا -ولنُركِّز على كلمة عَرَضًا- لمْ يُسمعنا الفيلم إلا القليل منه لرداءة الصوت بالتشويش من أصوات أخرى، أو بانخفاض الصوت لعدم استخدام لواقط صوت خاصَّة. والصوت في هذا الفيلم بالغ الرداءة في العموم والخصوص.



ولمْ تترك صاحبة الفيلم لنفسها إلا أداةً وحيدةً هي التصوير. وتصوير الفيلم غريب بعض الشيء؛ وأستطيع أنْ أصفه لمَن لمْ يرَ الفيلم بتشبيهه بتصوير حفلات الزفاف والمُناسبات والمهرجانات- هذا الوصف يخلو تمامًا من السخرية-. حيث ترى الكاميرا تتجوَّل بلا هدف في أرجاء المكان، أو كأنَّها في انتظار اقتناص هدف. واعتمد الفكر العموميّ للتصوير على خفاء الكاميرا؛ بأنْ يظهر الأشخاص كأنْ لا كاميرا بينهم، ولعلَّ هذا القصد من الوصول إلى غاية الطبيعيَّة في تصوير الأشخاص قد أنسى صانعة الفيلم مبدأ الفيلم العامّ؛ أنَّه خَلقٌ فنِّيّ يعتمد على النظام. واعتماد الفيلم على النظام يهدف إلى الإنتاج المعنويّ؛ فليس هناك كبير جدوى من الفوضى.

وقد اعتمد التصوير على الإضاءة الطبيعيَّة لمحلّ التصوير، بغضّ النظر عن كونها لائقةً لتحقيق "إنتاج فيلميّ سليم" أم لا. وكأنَّنا نقول: الأهمّ أنْ نصوِّر وأنْ نملأ الشريط بغضّ

النظر عمَّا إذا وصل التصوير إلى حيِّز التشوُّه البصريّ أو إذا وصل الصوت إلى التشوُّه السمعيّ. وقد نسي الفيلم المبدأ الجماليّ وقلَبَهُ إلى لا مُبالاة واضحة، أدَّتْ إلى إخراج الكثير من التلوُّث البصريّ والسمعيّ والأخلاقيّ في صورة شكل جماليّ فيلميّ.

وقد ساعد المونتاج في إنجاح فوضى الصورة؛ فكثيرًا ما نجد لقطات طويلة لأشياء هامشيَّة جدًّا لا اعتبار لها، على حساب أهداف التصوير الحقيقيّ. بل إنَّ الصورة في أكثر من لقطة انتقلتْ انتقالةً تُبهرك من العَجَب؛ على سبيل المثال الدقيقة 48 عندما انتقلتْ الصورة من "أسماء" على منصَّة اللعبة وفي أثناء بطولة، والجو مشحون بالتوتُّر والقلق، ولا أحد يعرف إذا كانت ستنجح في رفع الثقل أمْ لا، إلى قطع على المُدرِّب!! وتكرَّر الأمر، وغيره كثير.

من محاسن التجربة تناوُل الفيلم للإصرار الإنسانيّ، والإرادة الإنسانيَّة في مواجهة صعوبات الطريق، وأمام المِحَن الكُبرى -مثل محنة موت المُدرِّب بالنسبة للفتيات-. وكذا دور المُساهَمة مهما كانت صغيرةً في صناعة الإنجازات.

ومن محاسن التجربة تسليطها الضوء- أنَّها لمْ تستهدف هذه النقطة خاصَّةً- على مأساة الرياضات الأخرى في مصر. فالغريب أنَّ مصر في إدارتها تتجاهل تمامًا الرياضات جميعًا إلا كُرة القدم! ومكمن الغرابة في الإدارة لا الشعب؛ لأنَّ الإدارة لا يصحُّ منها التغافُل والتجاهُل حتى لو تجاهل الشعب نفسه. بل الأصل أنْ تسلِّط الضوء على هذه الرياضات والمُتفرِّدين فيها -على الأقل-، وتفرد لها مساحات إعلاميَّة على صنوف الإعلام المرئيَّة والمسموعة والمقروءة. والعجيب أنَّ الدولة تهتمُّ برياضة لا تحقِّق فيها مصر أيَّة إنجازات عالميَّة، بل تظهر بالكاد على تلك الساحة، على حساب رياضات كثيرة تحقِّق فيها مصر، أقصد يحقِّق فيها مصريُّون عديد الإنجازات.

كلُّ هذا لأنَّ الدولة تستخدم رياضة كُرة القدم قناعًا لإلهاء الشعب، وكذا تسترضي الشعب بما يرضى به، عامدةً التجاهُل لبقيَّة أبناء البلاد الذين يصولون ويجولون في العالَم ولا ينالهم من تلك الحقوق الماديَّة والمعنويَّة العُظمى للاعبِيْ كرة القدم إلا خبرًا لا تراه إلا إذا دقَّقتَ عينيْك، أرادوا به سدَّ تلك المساحة الصغيرة من الصفحة!

وما ذنب كلُّ هؤلاء الرياضيِّين أنْ يشعروا شعور القهر والاستبعاد؛ وهُم الناجحون المُحقِّقون لكلِّ المرجوّ منهم؟! لكنَّ الموقف في أحيان كثيرة لا يعطي مساحةً للتعجُّب؛ فكثير من المجالات -وهذا تقدير مُهذَّب- تمتاز بذلك العيب الخطير في الإدارة. مثلًا في مجال الكتابة يُدفن أصحاب الكتابة العلميَّة الجادَّة، ولا يُعطون أيَّة فرص. ولا يبقى على شاشة التلفاز، وعلى قوائم الأموال والتكريم إلا المُهرِّجون ومنافقو رأس المال!



ما معنى أن ناقدا لم ينجح في "تطوير أدواته"؟

بقلم: أمير العمري
كاتب من مصر

... أنه مازال يكتب بنفس الطريقة التي كان يكتب بها عندما كان مبتدئا أو في بداياته.. أي دون عمق ثقافي عمق في التجربة الانسانية.. فهو يعتبر السينما منفصلة عن الثقافة.. عن الفلسفة والتاريخ والدراسات النفسية والاجتماعية وجماليات الفن والمناهج والمذاهب الفنية..

أنه لم يتخلص من سطوة "الفكرة" (الأيديولوجيا)... فالمهم الإخلاص للفكرة السياسية ولا يهم الإخلاص لفن السينما نفسه!

أنه مازال ينظر فقط- إلى الرسالة الاجتماعية في الفيلم. فإن كانت الرسالة تتفق مع مفاهيمه، كان الفيلم عظيما، وإن كانت عكس مفاهيمه اعتبر الفيلم رديئا حتى لو كان جيدا جدا.

أنه يستخدم مفردات فارغة من المعنى أي لا علاقة لها بما يوجد داخل الفيلم بقدر ما هي أفكاره الشخصية يعكسها من الخارج على الفيلم.

أنه يعيد كتابة الفيلم كما لو كان قصة قصيرة، يؤلفها هو وقد يخترع ما لا وجود له في الفيلم ذاته..

أنه يتعامل مع المقال النقدي مثلما يتعامل المدرس مع ورقة الامتحان، الذي يفرز الاجابات الصحيحة والاجابات الخاطئة، وعندما يكتب عن كتاب يستخدم نفس منهج مصحح اللغة العربية الذي لا ينظر الى العمق بل الى أخطاء الطباعة على الكيبورد!

أنه يوجه للمخرج نصائح: كيف كان يجب أن يخرج فيلمه أو كيف كان يجب أن يخرج مشاهد معينة بدلا من تحليل الفيلم والمشاهد التي لا تعجبه وتبيان السبب.

أنه لا يقرأ بما يكفي عن خلفيات العمل قبل أن يتناوله، ولا يعرف تاريخ مخرجه وغير ملم كما ينبغي- بتاريخ السينما- وخصوصا الأعمال الكلاسيكية التي قامت عليها السينما... لذلك فهو يكتب عن الفيلم كما لو كان كيانا فنيا منفصلا عن تاريخ السينما في العالم..

أنه مازال يعتبر الفيلم الذي ينتج في بلده "قضية وطنية" يجب أن يدافع عنه حتى لو كان رديئا.. وهو يشجع أفلام بلده مهما كان مستواها، كما يشجع منتخب كرة القدم...

أنه لا يبحث بقدر كافٍ فيما وراء الفيلم قبل أن يكتب عنه فيكتب وكأن الفيلم جاء منفصلا عن التاريخ السابق لمخرجه وسينماه، وعن سينما العالم من حوله، في حين أن أي فيلم جديد يظهر يكون مستندا الى تراث سينمائي عمره قرن وربع من الزمان، وليس وليد اليوم، ولذلك ليس من الممكن التذرع بأنه "أول عمل" ويجب أن نغفر لصانعه أخطاء البدايات!

أنه لا يفهم أن الفيلم صورة وصوت وليس صورة فقط، ويجب أن تكون صوره واضحة والصوت فيه واضح ومفهوم، وليس مجرد همهمات خافتة لا أحد يسمعها أو يفهمها، ولا تكون الصورة غائمة شاحبة فقيرة لا تعرف ما اذا كانت رمادية أو ملونة.. وفن التصوير هو أساس فن السينما..

أنه لم ينجح في تطوير لغة الكتابة، ومازال يعتقد أن المقال النقدي التحليلي يجب أن يتحول الى مجموعة من الألغاز والكلمات العائمة الغائمة الضبابية المصطنعة الضخمة التي لا يفهمها القارئ حتى لو أعاد قراءة الجملة أكثر من مرة، لكي يوحي هو للقارئ بأنه عميق.. فهو يبحث عن الكلمات المهجورة في اللغة أو يقتبس كثيرا من أقوال الغربيين حتى لو كانت خارج السياق أو يرجع الفيلم الى مصادر في المسرح والأدب لمجرد الايهام بأنه فهمها واستوعبها في حين أنها لا صلة لها بالفيلم الذي يتناوله..

أنه مازال يستخدم تعبيرات ساذجة مثل فيلم رائع.. وتمثيل عظيم.. وإخراج مذهل.. وديكور خلاب.. وتصوير جميل.. وممثل تفوق على نفسه.. ومخرج يستخدم السهل الممتنع... فلا أحد يفهم ما هو السهل، وما هو الممتنع وعن ماذا امتنع بالضبط؟ لكن كلها تعبيرات صحفية منتشرة لا معنى لها إن لم يكن لها شرح وبيان للأسباب!

بنيوية الفيلم الشاهيني بين لذة النظر والتلصصية على الرجل

بقلم: جيلان صالح

ناقدة من مصر

مقدمة

في ورقة "لورا ميلفي" البحثية الأكثر شهرة بعنوان "المتعة البصرية والسينما السردية"، استنتجت ميلفي أن السينما لن تتحرر إلا بتخلصها من نظام المتعة المتلصصة كأساس للفيلم السردي. خرجت هذه الورقة للنور في سبعينيات القرن الماضي لتحدث ضجة على الصعيد النقدي والنسوي بشكل عام.

تحدثت ميلفي عن التلصص والبطريركية في الصناعة السينمائية، فالمرأة دوماً مستخدمة من قبل المخرجين الذكور، مفعول بها في أفلامهم، فالمرأة القوية المحاربة موصوفة بصرياً من وجهة نظر الرجل، والمرأة المسكينة المعذبة هي أيضاً تلك المرأة بالنسبة للرجل، والمرأة العاهرة هي أيضاً ما يراها الرجل، حتى في طريقة التصوير، بالتركيز على مواطئ معينة في جسد المرأة، يمكننا أن نرى الكيفية التي يراها بها الرجل، وكيف يريدنا – معشر المشاهدين- أن نراها معه.

في فيلم مثل "غيبوبة Coma" للمخرج الأمريكي مايكل كرايتون، نرى الطبيبة عارية تحت الدش في مواجهة حبيبها بكامل ملابسه، قد لا نرى مشهدا مثل هذا بالنسبة لرجل مثلاً، خاصة لو كان موضوع الفيلم لا يحتمل أن يتجرد الأبطال من ملابسهم، لكن المرأة تخلع ملابسها بسبب أو بدون سبب، فقط لأنها "هناك"، تم ترشيحها من خلال عدسة ذكورية تراقبها دون إفشاء ذلك بصورة صريحة. وفي فيلم "بلايد رانر" Blade Runner لريدلي سكوت، تركض امرأة شريرة في ملابسها الداخلية، بينما تتابعها الكاميرا بالتصوير البطيء، مصورة مشهد مقتلها ببطء تام، وهي شبه عارية، مما يعطي المشاهد متعة تلصصية في مراقبة امرأة جميلة مثيرة، تموت وهي عارية. هذه المرأة هددت الذكر الرئيسي في الفيلم ومثلت خطراً للمشاهد الذكر، لهذا تمت معاقبتها وبقسوة، فتخلَّص المشاهد الذكر حامل النظرة الذكورية The male gaze، من خوفه منها، وعادت ثانية إلى مكانها الطبيعي، في منطقة الأمان بالنسبة له. في الوقت الذي كانت فيه هذه الرؤى تتم مناقشتها وتفنيدها بدقة، انتقد كثير من النقاد لورا ميلفي لإغفالها النظرة الكويرية queer gaze للرجل أو للمرأة على الشاشة، والتي ستختلف قطعاً عن الرؤية مغايرة الجنس لتمثيل الرجل على الشاشة.

في هذه الدراسة، نحاول اكتشاف مدى التغيُّر الذي طرأ على السينما والشاشة، عن طريق تجربة عظيمة لرجل مصري تمرد على قوانين الرجولة على الشاشة بأكثر من صورة، وأحدث تغييراً شكلانياً وموضوعياً في تمثيل الرجل على الشاشة منها.

تجربة يوسف شاهين السينمائية عظيمة وثورية، تكمن عظمتها في أكثر من موضع، بدءاً بالفنيات وآليات صناعة الفيلم السينمائي ذاتها، وانتهاء بالتمرد في تمثيل الذكورة والجنسانية على الشاشة، مروراً بالسرد السينمائي ذاته، والذي اتخذ أكثر من شكل، من الكلاسيكي للتجريبي الرمزي. لكنه وببراعة، استطاع تضمين نظرة متمردة على السائد، ناعمة في كونها تمر من تحت أنف الرقباء والمحافظين، وإن كانت تمثل منجماً لمحبي البحث والتنقيب عن الرمزية والاستعارة المكنية في التعبير عن رؤى ذاتية للعالم المحيط به.

شاهين والنظرة المضادة للبطريركية

يوسف شاهين هو ملك الخط الإيروسي المثلي (الإيرو- مثلي) الضمني homoeroticsubtext في معظم أعماله، إن لم يكن مجملها. مشروعه السينمائي والذي تمثل فيه الكويرية queernes والفيتيشية هاجساً انسانياً وفنياً، يتجلى فيه بوضوح تجسيد الرجل على الشاشة بصورة مغايرة للنظرة البطريركية التي عبرت ميلفي عنها باستياء في ورقتها البحثية منذ أكثر من 40 سنة.

يُعد الكوير queer مصطلح شديد الالتباس على الكثيرين خاصة في العالم العربي، فهو أشمل وأعم من السحاقية أو المثلية lesbianism and homosexualit وهو يشمل أي هوية جنسية تختلف عن الهوية الجنسية السائدة أي heterosexual. ويضم الكوير ازدواج الجنس bisexuality، والجنس السادومازوخي sadomasochism، والسحاقية Lesbianism، والمثلية homosexualityوالتحول الجنسي transsexuality. الكويرية هي الجنسانية غير السائدة non-normative sexuality، وفي كتابه "المشروع القومي العربي في سينما يوسف شاهين" يتحدث دكتور مالك خوري في الفصل الثامن عن تصوير الكويرية في السينما العربية- خاصة سينما ما بعد الاستعمار- بشكل عام، وفي سينما يوسف شاهين بشكل خاص، من خلال هواجس شاهين الداخلية ثنائية الجنس وتمثيله لهذه الهواجس في إسقاط واضح على نفسه، وبجرأة عظيمة في مجال سينما الاستبطان.

في كتابها "مشاهدون منحرفون: ممارسات نظريات تلقي الأفلام"، تتحدث الباحثة والناقدة جانيت ستايجر عن انعدام الإرادة الحرة لأي مشاهد، فالمشاهدة مبنية على ترسيبات اجتماعية ضمنية، وهوية تم بناءها من قبل المشاهد عبر أكثر من عامل أهمها العامل التاريخي. هذه العوامل تشرح اتجاه المشاهد لتأويل فيلم ما أو مشهد ما، مما ينعكس على رد فعله واستجابته لمحتوى الفيلم بطريقة أو بأخرى.

ولأن الترسيبات التاريخية الضمنية تتشكل بطريقة متناقضة ولا متجانسة ما بين مشاهد وآخر، ليست هناك قراءة لفيلم موحَّدة مهما تقاربت الرؤى. لهذا ربما يختلف تلقي المشاهد العربي لأفلام شاهين عن المشاهد الغربي. ولهذا قد يتعذر على المشاهد غير

المدقق، الالتفات لتأويلية البطل الذكر من منظور شاهين كمخرج، لكن بالطبع لن يفوته الفيتيشية التي يتعامل بها مع البطلة الأنثى، لأن الوعي الجماعي العربي اعتاد على تلقي تمثيل المرأة سينمائياً وفنياً بطريقة جنسانية صريحة، بينما الرجل عادةً لا يُعامل كأداة جنسية، ولا حتى أكثر الرجال وسامة على مر تاريخ السينما المصرية من رشدي أباظة لأحمد عز.



من فيلم "باب الحديد"

نعم يوسف شاهين مفتون بأجساد النساء، وتمثيله للمرأة على الشاشة قد لا يفرق عن الكثير من المخرجين الرجال الذكوريين، في فيلم تبدو فكرته الأساسية "الهوس الجنسي" والتعبير النفسي والسيكولوجي عنه بصورة فنية ذهنية عظيمة، مثل "باب الحديد"، يحتل جسد هند رستم الشاشة، بصورة تدفع المشاهد للاستثارة بكتلة النار المتحركة أمامه، يستحث شاهين عجز المشاهد في الوصول لهذا الجسد، عن طريق مشاطرته العجز في عرج البطل قناوي، بل وهو يستنفر مشاعر الذكر العادي، والذي يشعر بالحسرة حتماً، كونه ليس البطل فريد شوقي، والذي من الطبيعي أن يفوز هو بهنومة في النهاية، فالانتصار في السينما الكلاسيكية دوماً للكمال الشكلي والأخلاقي.

لكن الرؤيا في فيلم مثل "صراع في الوادي"، تتضح بصورة أكبر في المشهد الأيقوني الذي يجمع بين فاتن حمامة وعمر الشريف. فستان فاتن مكشوف إلى حد ما، وعمر عاري الجذع، يبدو شبابه وجماله شديد التوهج مقارنة بتلك المرأة الجميلة إلى جانبه، لكن ما يدفعنا لتحليل ذلك المشهد من زاوية الإيرو- مثلية الضمنية، هي فيما وراء المشهد ذاته، والذي دفع الممثلة في الحقيقة لتقبيل الممثل ولأول مرة في تاريخها الفني. تدخلت نظرة شاهين لعمر الشريف كجسد ووجه جميل، والتي ربما دخلت في إطار التشييء إلى حد ما، عن طريق ملابسه الممزقة، الجرح في صدره، والطريقة التي تقبله بها حبيبته، وهو على فراش المرض يهذى، وقد أصابه الوهن الجسدي والنفسي، لتدفع

الممثلة إلى الإقدام على قرار يتجاوز البعد الرابع للفن، كاسراً حاجز الوهم إلى حيز الواقع.

هذه الفيتيشية في رؤية البطل الذكر، ومقارنته في صراع القوة بالذكر القوي المثالي للنمط الذكوري المغاير للجنس alpha straight maleوالمتمثل في قطبي الخير والشر (حمدي غيث وفريد شوقي)، يبدو فيه تحيز شاهين وبشكل واضح للبطل الأضعف، والأجمل، للبطل الذي يسمح لعواطفه بالظهور والانكسار. وهو البطل أيضاً، الذي لن يتماهى معه المشاهد الذكر، فهو الأضعف، والأقل ذكورة، الأكثر "أنوثة" منه للفحولة الذكورية والتي كانت حكراً على أبطال بعينهم فيما مضى.

لو قارنا فيلم مثل "صراع في الوادي" بفيلم آخر يظهر فيه عمر الشريف أيضاً بنفس الحالة وعنوانه "لوعة الحب" للمخرج صلاح أبو سيف –شديد الذكورية في التعامل مع الشخصيات النسائية، وإن لم يقلل هذا من براعته الإخراجية- في مقابل ذكر الألفا المتماثل مع المشاهد الذكر والذي يؤدي دوره أحمد مظهر، وهو اختيار شديد الغرابة والخصوصية، كون مظهر اعتاد دوماً الظهور في دور الجنتلمان شديد المثالية في "ليلة الزفاف"، أو الفارس المكتمل، اللامجنسن كما في حالة "الناصر صلاح الدين" مثلاً.



من فيلم "صراع في الوادي"

هو هنا دور شديد الجنسنة، ذكر مقزز منفر، عشوائي وسوقي، متزوج من امرأة رقيقة تقوم بدورها شادية، ويمثل مثلث الحب صراعاً ما بين الرجل الناعم الرقيق القائم بدوره عمر الشريف، والذكر القوي المتمثل في أحمد مظهر. لكن صلاح أبو سيف يدرك جيداً مدى المخاطرة المجتمعية، في الانتصار للذكر الناعم الأدنى ذكورية، وهو بهذا يخرج المشاهد الذكر من دائرة الأمان التي صنعها لنفسه بالتلصص على ذكر آخر، ربما أكثر منه سوءاً وهو محمود "أحمد مظهر"، لكنه يشجعه سراً ويتمنى في قرارة نفسه ألا

تفشل هذه الزيجة، خاصة وأن الزوجة هي الواقعة في رأس المثلث بينما يشكل الرجلان قاعدته.

أي أن الحكاية محورها امرأة، لكن المحرك الرئيسي لها الرجل، فبقرار من الرجل تنتهي علاقة حسن "عمر الشريف" وآمال "شادية"، حفاظاً على الشكل الاجتماعي والأسرة، وبقرار من محمود "أحمد مظهر"، والذي يقرر الفيلم أن يجعله يتحسن، تبقى الزوجة إلى جانب زوجها، ويحاول الفيلم استمالة تعاطف الجمهور، بأن يجعل محمود يتحسن عندما تحمل زوجته، ويجعلنا نتغاضى عن قرابة الساعة ونصف من الذكورية في أقبح صورها السلطوية والقمعية.

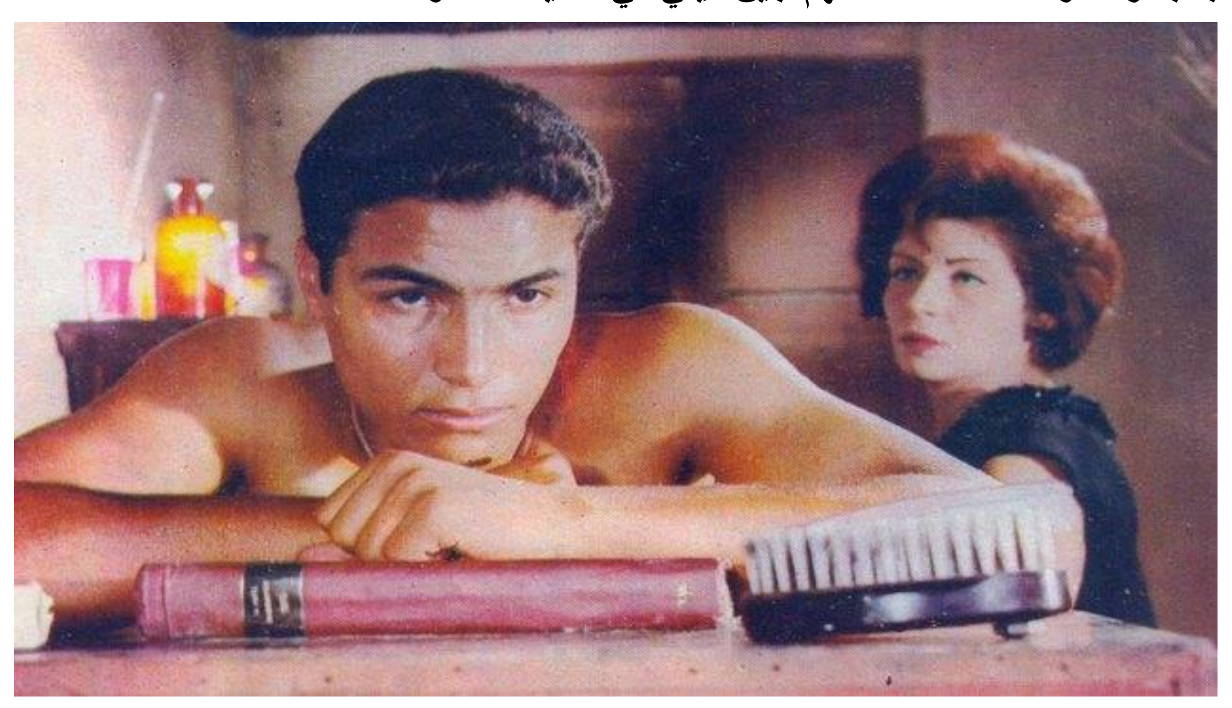
في فيلم "حدوتة مصرية"، تتجلى قدرة يوسف شاهين على استخدام مفهوم الـ homoerotic subtext لصالحه تماماً، عن طريق شخصية مهدي والتي جرى تشبيهها على أنها أنا آخر تحرَّر من عباءة السرد، ليتخذ شكل واقع في بنية الفيلم ذاتها. لكن المدقق في النظر، سيجد أن مهدي قد يمثل علاقة كونديرية – نسبة إلى الكاتب التشيكي ميلان كونديرا- في خلفية السرد، تبدو لمحات شاعرية من مدى اتصالها بيحيى من وقت لآخر، في مشهد السجن، من وراء القضبان نكاد نرى التوتر الجنسي sexual tensionحاضر بينهما، بل إن القضبان أمام وجه يحيى تبدو أكثر قسوة من تلك التي يقف وراءها مهدي، في دلالة ربما لشعور يحيى بالأسر في هذه العلاقة العاطفية، أو ربما هو أسير هوى مهدي حبيس الجدران. وفي مشهد شديد الحميمية، يحلق يحيى لمهدي ذقنه، في لقطات قريبة متوسطة لكل منهما، بينما يتحادثان عن علاقة يحيى بالآخرين، وبمهدي نفسه. وفجأة يسأل مهدي يحيى، "تيجي نعمل فيلم ونقول وتقول؟" فيشخر يحيى ويجيب، "ومنين أجيب الجرأة دي؟"

يمكن تأويل الحوار بأي شكل، لكن أحد التأويلات شديدة الشيوع، تقصد حقيقة يحيى الكوير أي المختلف عن النمط الجنسي المتعارف عليه، وحقيقة العلاقة بينه وبين مهدي. في مشهد آخر، بعد حفلة لأم كلثوم، بدا فيها التأثر الحسيّ لكل الشخصيات بصوت "الست" بينما هي تغني "أنت عمري"، يسأل صديقهما المشترك إن كان يحيى يستطيع الحكيّ عن مهدي، فيعترض مهدي بأن يحيى يخاف، لذا لن يبوح بشيء. عم يتكلم الجميع؟

كسر شاهين أيضاً ميزان القوة على الشاشة، عن طريق أفيونته السينمائية محسن محيي الدين، والذي جسد الأنا المضاد له alter ego أي يحيى شكري مراد في فيلمين من ثلاثية الإسكندرية "إسكندرية ليه؟" و"حدوتة مصرية". وفي الأخير، تحديداً مشهد غواية زوجة الطبيب ليحيى بعد أن أثار الشغب في مظاهرة ضد الإنجليز، ووقوفه عاري الجذع أمامها بينما هي تتفحصه، ومن ورائها بالطبع المشاهدين؛ رجال مثليون ونساء.

هذه المرأة الجميلة لم تكن إلا البوابة التي عن طريقها قدم شاهين بطله على الشاشة، بأن جعل من جسده الصبيّ الفيتيش نفسه، مقارنة بمشاهد في أفلام أخرى يقوم فيها الرجل بالتعري المحسوب، لاستنفار عضلاته، أو كنوع من استعراض القوة أمام المرأة التي ستشاطره المشهد. التصوير الفيتيشي للرجال تم أيضاً في الرقصات التعبيرية التي تزخر بها أفلام شاهين، والتي يقوم في مجملها الرجال بالاستعراض، على وجه

الخصوص عمرو عندما رقص على أنغام "فات الميعاد" لأم كلثوم بعد ألمه من عدم فوزه بالجائزة، أو عُكّا عندما استلهم جين كيلي في أغنيته "حدوتة حتتنا".



من فيلم "فجر يوم جديد"

هيام شاهين بالجمال الذكوري بدا واضحاً عند استيعابه للاستعراض الرجالي على حساب النساء الجميلات واللاتي لم تخلُ منهن أفلامه، كما لم تخلُ أيضاً من تمثيل نسائي عظيم، لا يخضع للمعايير التجارية الاستهلاكية في كثير من الأحيان، وبينما بدا واضحاً أن ملهميه من الذكور لهم ملامح وصفات شكلية متقاربة –شباب صغار السن، ناحلون، سود الشعر والعينين، يملكون في معظم الوقت حساسية شعورية واضحة وقدرة على الاستعراض- تنوعت بطلاته وشخصياته النسائية البارزة ما بين يسرا ومحسنة توفيق ورجاء حسين وسناء جميل وسعاد حسني وفاتن حمامة وحنان ترك حتى لطيفة ونبيلة عبيد.

عندما تحدثت ميلفي عن الإمكانية التي يمكن بها لمخرج إلغاء وجه امرأة والتركيز على جسدها، كنوع من التشييء الصريح لها، يماثله ربما عند شاهين، تلك اللقطة الساحرة من "حدوتة مصرية"، لوجه المرأة القوية وجسد الفتى الصغير الذي ترغب فيه. نرى جسد يحيى من الوراء، عارياً، وقد تم اقتطاع وجهه من اللقطة، بينما وجه المرأة الأكبر سناً –وقطعاً خبرة جنسية- في مواجهتنا بلقطة مقربة لوجهها، عيناها تلتهمانه وهي تتغزل فيه تأهباً لمضاجعته.

في مقال بعنوان "كيف تحيل أدمغتنا النساء إلى أشياء" في مجلة Scientific American، أشار كاتب المقال إلى أن دراسة على مجموعتين من الرجال، الأولى تم عرض صور لأجساد نساء بعد أن تم قص أدمغتهن عليها، في مقابل الثانية التي شاهدت صورا لرؤوس النساء دون أجسادهن، أطلق الرجال على المجموعة الأولى أحكاما سلبية على النساء كونهن أقل ذكاء، أقل طموحاً، وحتى أقل ظرفاً أو قابلية لأن يحبهن الرجال.

هل يختلف الأمر بالنسبة لعرض صور رجال بعد حذف الرؤوس منها؟ طبقاً لتدوينة بعنوان Male Bodies and Objectification للمحررة والمدونة الأمريكية سالي ماكجرو، فالتشييء هو التشييء، ووصف أجساد الرجال الجميلة والشهوانية على شبكات نشر الصور الاجتماعية مثل Pinterestبالحلوى الذكورية male candyما هو إلا تمييز جنسي معكوس، بل ويزيد من عمق أزمة النظرة الدونية الميزوجينية للمرأة، وتشييئها كجسد.



في أكثر من موضع، تبدو شخصيات يوسف شاهين الرجولية، عارية الجذع، دون مبرر درامي، فقط محاولة لاستعراض الأجساد الجميلة من نظره، في مشاهد مشحونة جنسياً وجمالياً، تصبغ هالة على هذا البطل. هناك مثلا مشهد الجندي الذي خطفه خال يحيى المثلي في "إسكندرية ليه؟" وهو بملابسه الداخلية في فراش الخال، ومشهد الحمام العمومي في "المصير" بينما يلهو عبد الله محمود وهاني سلامة، يبدو فيه بوضوح الجانب الحسي الذي قد يصل للإيروسية، إذ يقفز هاني سلامة على عبد الله محمود، مكمماً فمه، ويتخذان وضعية شكلانية أشبه بالجماع، مستخدماً عناصر BDSM مثل الـ bondage مثلاً، وهي منطقة غير مطروقة تقريباً في السينما العربية، إلا على استحياء، بالصورة التقليدية للمرأة المقيدة في أوضاع إيروسية من أجل التماثل والمتعة البصرية للمشاهدين الذكور، أو بصورة كوميدية لا تحمل في طياتها أي جنسانية.

أما في فيلم "المهاجر" فتتجلى فكرة اختيار شاهين لموضوعه الشائك، وقصة مستوحاة من قصة النبي يوسف في الأديان الإبراهيمية، مشحونة بالجنسانية، عن الغواية، والشبق، والجمال "الذكوري" من خلال يوسف نفسه. قدمه شاهين باسم رام، واستخدم في تصويره كل التقنيات التي تعزز للفيتيشية، إما في مشاهد الـ bondage، بينما هو مقيد في قاع المركب حيث ألقى به إخوته، وفي المشهد الذي يتعرف على الكاهنة سمهيت بعد أن وصل مصر، نجد، واللقطات شديدة القرب لعنقه، وخصره وقدميه،

فيتيشية تصل لدرجة الهيام بالجسد الذكوري، في مقابل نظرات امرأة متفحصة. لن نكذب إذا قلنا أن تعامل شاهين مع شخصياته الرجولية لا يقل جنسانية عن تعامله مع شخصياته النسائية، وأحياناً يتفوق عليها، من حيث زوايا التصوير ووضع الكاميرا. تحدثت ميلفي عن خوف الرجل "مغاير الجنس" من المرأة، ومحاولة الرجل من وراء الكاميرا، كسر ذلك الخوف عند المشاهد الذكر بتشيىء هذه المرأة وجنسنتها إلى أقصى حد، أو تهميشها وإظهارها بالمظهر الملائكي إلى أقصى حد. وتحدثت حتى عن الفيتيشية في تصوير متعلقات المرأة، من جوارب طويلة، وملابس مثيرة، الطريقة التي تصور بها امرأة تمسك بسيجارة، والقبعات الضخمة والنظارات السوداء.



من فيلم "المهاجر"

لكن يوسف شاهين استخدم هذه الفيتيشية في تصويره للرجل، من خلال تفاصيل صغيرة. في فيلم "المهاجر" مثلاً، كان تجنيس سمهيت نداً بند لتجنيس رام؛ حتى في الاكسسوار، في المشهد الأيقوني الذي ترقص فيه وهي تتخيل أنها تغوي رام، يتم دهان رام باللون الأسمر كما تتجلى قلادته الذهبية، في مقابل القلادات التي حاولت هي التحرر منها في مشهد سابق. في أحد المشاهد الأكثر أيقونية من فيلم "الإصبع الذهبي" عام **1964**، وهو الفيلم الثالث من سلسلة جيمس بوند، ببطولة شون كونري، يفقد جيمس بوند الوعي إثر ضربة من مجهول، ويفيق ليجد الفتاة الشقراء المثيرة إلى جانبه، وقد طلي جسدها بالذهب تماماً. أثار المشهد إعجاب الكثيرين وقتها، حتى أن الممثلة ظهرت على غلاف مجلة لايف الأمريكية الشهيرة مطلية بالذهب بالكامل. لا داعي لذكر كيف يثير هذا المشهد حفيظة الناقدات الفيمينست (من التحرر النسوي)، كونه تسطيحا وإهانة للجسد الأنثوي، من أجل استثارة حامل النظرة الذكر. وبمقارنة هذا المشهد، بالمشهد الذي يظهر فيه العبد رام وقد طلي بالأسود، من أجل شهوة الكاهنة سمهيت، يظهر شاهين حاملة النظرة امرأة، وقد تم العبث بهذا الجسد الذكوري، لأجل خاطر متعتها التلصصية الأنثوية.

بل أن شاهين يذهب أبعد من هذا عندما يعامل أبطاله الرجال المجنسنين على الشاشة نفس معاملة المرأة في التصوير، فميلفي تذكر كيف يتم عزل أجزاء من جسد المرأة مع التركيز على الساقين أو القدمين أو اليدين فقط، في نوع من الفيتيشية وإنكار الآدمية لها. لكن هذا هو ما يفعله شاهين تماماً مع يحيى في "حدوتة مصرية"، حيث يظهر ظهره العاري في مواجهة ملامح زوجة الطبيب بالكامل، أما رام في "المهاجر" فتظهر يده فقط في مقابل وجه الكاهنة بينما هي تقبلها باشتهاء. تصوير الرجل على هيئة "أجزاء" على الشاشة، ينفي عن شاهين تهمة الذكورية تماماً، صحيح هو يعتمد على متعة التلصص الفيتيشية، لكنه يساوي بين تلك المتعة للنساء والرجال سوياً، وإن كانت فيتيشيته للرجال تتفوق أحياناً، خاصة في العقدة الأوديبية التي تتمثل في أكثر من علاقات نسائية /رجولية من أفلامه، ليست فقط عندما تكون العلاقة هي محور الفيلم كما في "فجر يوم جديد" لكن في المهاجر، أو حدوتة مصرية، تقع العلاقة الأوديبية موقعا متميزا من مسار السرد في الفيلم، وعلى عكس أفلام صلاح أبو سيف، التي تنتقم دوماً من نموذج المرأة القاتلة الخطرة femme fatale، سواء بالقتل أو النبذ والإدانة المجتمعية، فإن شاهين لا يقف كثيراً أمام مصائر أبطاله، بقدر ما يحاول الانتصار للحب، حتى لو عن طريق الذكرى كما في حالة خال يحيى في "حدوتة مصرية" الذي يزور مقابر العلمين بعد أن يُقتل حبيبه الإنجليزي في الحرب.

كل هذه كانت محاولات شاهينية جريئة لكسر تابو تصوير الرجل على الشاشة، والعلاقات الرجولية الحسية والإيروسية والتي أرادها هو ملتبسة، بالتلميح دون أي مباشرة أو فجاجة، فحتى يومنا هذا لا نجد انتقادات ليوسف شاهين على كثرة استخدامه للشخصيات المثلية بصورة زاعقة، وإنما على استحياء، وكأنما يشعر المتحفظون بالحيرة، وعدم القدرة على نقده بالصورة التي كانوا يتمنون. أو أنها حيرة وخوف شاهين نفسيهما، من التعبير عن نفسه في مجتمع أقصى ما يستطيع المرء أن يفعله فيه هو التلميح.

في مقال بعنوان "فقط لأنه الأستاذ" يتحدث المؤلف د. أحمد خالد توفيق عن مآخذه على أفلام يوسف شاهين المؤلف auteurوليس المخرج:

" إلام يفضي المسار الفكري لفيلم (المهاجر) ؟.. رؤية مختلة لقصة سيدنا يوسف مع تنويه واضح إلى أن (الأرض لمن يستطيع أن يزرعها) ولا أعرف إلام يفضي بنا هذا ؟.. ماذا عن الرسالة المضطربة في (وداعاً بونابرت) حول أن العلاقة المثلية بين جنرال فرنسي وشاب مصري هي الطريق الوحيد إلى امتزاج الحضارات والسلام؟ حل مشكلة التطرف في (المصير) هو أن نرقص أكثر.

أما عن الجانب الأخلاقي للأفلام فهناك ميزانان في الرقابة .. ميزان للعامة وميزان لشاهين.. هكذا تصفح الرقابة في تسامح أسطوري عن علاقات الحب المثلية التي لا يخلو منها فيلم من أفلامه تقريباً، ولعله تملق لتيار العولمة، وأراهن أنه يفتخر في مناقشاته الخاصة في الغرب بأنه أول من تجاسر على تقديم علاقات كهذه لمجتمع متخلف. تصفح الرقابة عن العلاقات الأسرية المختلة في كل فيلم..عن الاشتهاء الواضح من الأم لابنها في (الآخر)، وتصفح عن اشتهاء الأخت (صفية العمري) لأخيها في (المهاجر)..حتى زوجة الفيلسوف (ابن رشد) لم يرحمها.. إننا نرى في عينيها اشتهاء كاملاً للفتى

الفرنسي الذي جاء يتتلمذ على يد زوجها. وتصفح عن مشاهد كاملة في (إسكندرية نيويورك) لو قدمها سواه لعلقوه مشنوقاً في ميدان (طلعت حرب).. ما معنى هذا؟ نظارة هيبة العبقرية وضعت على عين الرقيب فلم يعد يرى.. لماذا؟ لأنه يتعامل مع الأستاذ".

ربما يُعَّد هذا من أفضل ما كتب في مهاجمة يوسف شاهين، فقط لينقلب في صالحه، فيوسف شاهين الرافض للبطريركية المحافظة، هو يوسف شاهين الذي يجب أن تحتفي به القراءات النسوية أكثر، صحيح أنه تقريباً لم يحاول تمثيل علاقات سحاقية في أفلامه، لكنه عن طريق تمثيل الأوديبية والمثلية الجنسية وتكسير صورة الرجل الراديكالية على الشاشة، تحدى كل هؤلاء وعبر عما يريده، فقط بطريقة مخنوقة مكبلة لأنه في مجتمع لم يصفح قط عن كونه متمرداً مجنوناً.

ربما يكون التأليه ليوسف شاهين بصفته رمزا وطنيا وأهم من وصل للعالمية من مخرجينا أضر به أكثر مما نفعه، والدليل تراجع مستوى أفلامه الأخيرة بشكل واضح عن أفلامه الأولى، لكن النقطة التي يجب وضعها في الحسبان لشاهين، كونه مبدعاً أبعد ما يكون عن التقليدية. كان شاهين مبدعاً ذاتياً للغاية، ولولا ذاتيته لما استطعنا رؤية رجال من منظور نساء يشتهينهن حتى ولو عن طريق علاقات ملتبسة أوديبية في أفلام مثل "المهاجر"، "الآخر"، "حدوتة مصرية"، "فجر يوم جديد"، أو حتى بطريقة غير مباشرة عن طريق تشييء الرجل على الشاشة، وتصويره بطريقة أقرب ما تكون لطريقة تصوير المرأة.

المراجع:

How Our Brains Turn Women Into Objects: There is, it turns out, " more than one kind of "objectification" -By Piercarlo Valdesolo on "October 11, 2011

Bond Girl: Re-Watching and Re-Evaluating Goldfinger -By Zina " "Hutton, April 20th, 2015

"المشروع القومي العربي في سينما يوسف شاهين – تأليف مالك خوري، 2010- ترجمة وتقديم: حسين بيومي، المركز القومي للترجمة"

"Male Bodies and Objectification –By Sally McGraw"

"اللذة البصرية وسينما السرد – لاورا ميلفي، 1975- ترجمة وإعداد: هشام روحانا"

"Youssef Chahine -By Ibrahim Fawal, British Film Institute, 2001"

Perverse Spectators: The Practices of Film Reception–By Janet " "Staiger